

Giangiorgio Pasqualotto

ESTETICA DEL VUOTO

Arte e meditazione
nelle culture d'Oriente

Marsilio

3. LETTERE
LOSOFIA E
JURISPR.MI

b.T.0415.
1

4515

© 1992 BY MARSILIO EDITORI® S.P.A. IN VENEZIA

Il volume è stato realizzato con il contributo
dell'Università degli Studi di Padova
Istituto di Filosofia

ISBN 88-317-5705-9

Prima edizione: agosto 1992
Seconda edizione: gennaio 1993

ix Introduzione

ESTETICA DEL VUOTO

i. Le fonti

5 Il vuoto nel taoismo

37 Il vuoto nel buddhismo

ii. Le forme

77 Il vuoto nel *chanoyu*

90 Il vuoto nel *sumie*

107 Il vuoto nello *haiku*

113 Il vuoto nell'*ikebana*

121 Il vuoto nei *karesansui*

127 Il vuoto nel teatro *nō*

«Estetica del vuoto» è denominazione problematica. Per poter cominciare ad entrare nel nodo di problemi che essa racchiude si potrebbe in prima approssimazione tentare di identificare l'estetica del vuoto con l'estetica *orientale*. Ma questo tentativo, più che semplificare, complicherebbe ulteriormente la questione, perché la stessa denominazione «estetica orientale» costituisce problema. Infatti non si può parlare di estetica *orientale* per il fatto, del tutto evidente, che «Oriente» designa una varietà di regioni, culture, tradizioni assai diverse, che comprende le tre grandi civiltà dell'Islam, dell'India e della Cina, ma anche quelle meno ampie, benché non meno importanti, del Giappone, della Corea, del Tibet, della Birmania e della Thailandia, ciascuna delle quali possiede una propria lingua, proprie tradizioni artistiche, nonché propri canoni estetici. Non solo: all'interno di ciascuna di queste civiltà si sono sviluppate vicende culturali e tradizioni artistiche tra loro assai diverse: basti ricordare a questo proposito l'immensa varietà di produzioni artistiche e di scuole estetiche sorte e sviluppatesi lungo la storia della sola civiltà indiana¹. Quando si parla di «Oriente» si dovrebbe quindi sempre specificare di quale «Oriente» si sta parlando e ci si sta occupando. Per quel che riguarda il presente lavoro, si intende soffermare l'attenzione su alcuni aspetti e significati estetici presenti nella civiltà cinese e in quella giapponese. Tuttavia questa che, relativamente all'orizzonte denotato dal termine «Oriente» appare

¹ Non ha dunque senso parlare, come fa Coomaraswamy, di «teoria dell'arte in Asia». Cfr. A.K. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, trad. it. Milano 1976.

come una delimitazione, a sua volta rappresenta in realtà un orizzonte talmente ampio da dover essere perlustrato da un'enorme schiera di opere generali e di lavori monografici. Ciò che indica l'ulteriore, necessaria, delimitazione della nostra ricerca è dato dagli aspetti e dai significati estetici che, sorti nell'ambito del taoismo classico, si sono in seguito mediati col buddhismo ed hanno concentrato il loro sviluppo nella scuola del buddhismo *chan* (in Cina) e *zen* (in Giappone).

In secondo luogo non si può parlare, a rigor di termini, di *estetica orientale* perché, almeno nell'ambito della civiltà cinese e di quella giapponese, non si è mai avuta, come in Occidente, una disciplina – spesso dotata anche di pretese scientifiche – chiamata «estetica»². Solo di recente, in seguito a massicci processi di occidentalizzazione, si è avuto qualche tentativo di lavori definibili come contributi di «estetica» nel senso usato dalla tradizione filosofica occidentale. In generale si tratta tuttavia di riprese e di rielaborazioni di temi e problemi nati e cresciuti all'interno di questa tradizione, con particolare riguardo alla tradizione filosofica tedesca e con specifici riferimenti al pensiero di Kant, di Husserl e di Heidegger³.

Vi sono tuttavia ragioni più profonde per le quali l'estetica come specifica disciplina filosofica non è sorta all'interno della civiltà cinese e di quella giapponese. È da ricordare prima di tutto e in generale che entrambe queste civiltà non hanno mai posto né sviluppato quella differenza radicale tra teoria e pratica che ha invece segnato – in negativo e in positivo – pressoché tutta la cultura occidentale: per il pensiero cinese e, poi, per quello giapponese, *ogni idea è già un'azione, ed ogni azione possiede in sé energia e valore spirituali*⁴.

² Cfr. Th. Munro, *Oriental Tradition in Aesthetics*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1965, pp. 4-6.

³ Cfr. Chang Chung-Yuan, *Kant's Aesthetics and the East*, in «Journal of Chinese Philosophy», 3, 1976, pp. 399-411; Toshio Takeuchi, *Obnishi's Aesthetics as Japanese System*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», xxii, 3, 1965, pp. 7-18; Nishida Kitaro, *Art and Morality*, Honolulu 1973. Un esempio dei limiti intrinseci nell'utilizzare categorie filosofiche occidentali per l'estetica orientale è dato dal tentativo di Kazuyoshi Fujita, *Das Individuum in der japanischen Aesthetik*, in «Perspektiven der Philosophie», 8, 1982, pp. 163-73.

⁴ Cfr. M. Granet, *Il pensiero cinese*, trad. it. Milano 1971; J. Needham, *Scienza e civiltà in Cina*, trad. it. Torino 1983, vol. II; H. Maspero, *La Chine antique*, Paris 1927, vol. I; Fun Yu Lan, *History of Chinese Philosophy*, Princeton 1952; Shuichi Kato, *Form, Style, Tradition. Reflections on Japanese Art and Society*, Berkeley 1971; Kakuzo Okakura, *Gli ideali dell'Oriente*, trad. it. Bari 1927; Daisetz Teitaro Suzuki, *Japanese Spirituality*, Tokyo 1972; W. Th. De Bary et al., *Sources of Japanese Tradition*, New York 1958; E.O. Reischauer-J.K. Fairbank, *East Asia: The Great Tradition*, Boston 1958; S.W. Holmes-Chimyo Horioka, *Zen Art for Meditation*, Tokyo 1973; T.P. Kazulis, *Zen Action, Zen Person*, Honolulu 1981; R. Schinzing, *Japanisches Denken*, Berlin 1983.

Parlare dunque di estetica nel senso di «teoria» o di «scienza del bello» non ha in questi orizzonti di pensiero alcun significato, perché in essi non è ritenuta reale una situazione in cui vi sia, da una parte, una bellezza da contemplare o da creare e, dall'altra, un soggetto che la contempla o la crea. Anzi, per il pensiero cinese e per quello giapponese, pragmatici e talvolta addirittura empirici, mai comunque metafisici⁵, «bellezza» in generale come *idea* non esiste. Per essi possono esistere oggetti e situazioni, fatti o eventi connotabili, ma mai definibili, come belli a seconda del momento e delle circostanze: tuttavia anche questa denominazione «belli», benché relativa, mantiene ancora qualcosa di astratto come se un'unica categoria universale, quella di bellezza, fosse fatta valere di volta in volta a seconda dei diversi contesti e delle diverse occasioni. In realtà, per la cultura cinese e giapponese «bello» può essere per esempio anche qualcosa di oscuro, di malinconico e di indefinito – come nel caso dello *yūgen*⁶ – senza che per questo si possa concludere che la bellezza coincide con l'oscurità, la malinconia e l'indefinito, e di conseguenza senza che si possa passare a formulare un'estetica della malinconia o dell'indefinito. Ciò significa in generale che, a differenza di quanto è avvenuto lungo quasi tutta la storia del pensiero occidentale, in Cina e in Giappone – almeno per quanto riguarda le tradizioni qui considerate – non si è mai sentito il bisogno di «sistemare» le esperienze in qualche teoria e, di riflesso, non si è mai avvertita la necessità di sistemare in qualche *teoria estetica* la pluralità delle esperienze estetiche. Questa *assenza* di teoria non è stata affatto considerata come una *manca* di teoria o come incapacità cronica di pensare in termini astratti e in forma sistematica e metodica: al contrario, si è sempre ritenuto che proprio i tentativi di elaborare teorie finiscano per limitare le esperienze abbassandone la qualità e diminuendone l'intensità. Per questo nello *Zhuangzi* è

⁵ Sulla possibilità di distinguere il sapere occidentale in quanto essenzialmente metafisico e quello orientale in quanto estetico cfr. D.L. Hall, *From Otherness to Emptiness. The Aesthetics of Philosophical Communication*, in «Journal of Chinese Philosophy», 8, 1981, pp. 497-513, e L. Nordstrom, *Mysticism without Transcendental Reflections on Liberation and Emptiness*, in «Philosophy East and West», 31, 1983, pp. 89-95.

⁶ Sul fatto che *yūgen* non possa, nonostante le apparenze, essere considerato una categoria estetica cfr. Toshihiko Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague 1981, pp. 26-29. Sullo *yūgen* cfr. Hisamatsu Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Honolulu 1963, pp. 33-43; Jin'ichi Konishi, *Image and Ambiguity: the Impact of Zen Buddhism on Japanese Literature*, Tokyo 1973, pp. 17 ss.; O. Steve, *The penumbral Shadow: A Whiteheadian Perspective on the «Yūgen»*, *Style of Art and Literature in Japanese Aesthetics*, in «Japanese Journal of Religious Studies», xii, 1, 1985, pp. 63-90.

detto: «quando regna la virtù perfetta [...] gli uomini si amano l'un l'altro senza conoscere l'ideale dell'amore umanitario». Per questo nella *Raccolta della Roccia Blu*, cretostomazia delle scritture zen, è detto: «Quando i sentimenti di giudizio della coscienza intellettuale terminano, solo allora potete vedere fino in fondo. E quando vedrete, allora, come nei tempi antichi, il cielo è cielo, la terra è terra, le montagne sono montagne, i fiumi sono fiumi»⁷.

Non è qui il caso di indugiare a stabilire se abbia avuto ragione Hegel a considerare il pensiero orientale una forma di pensiero infantile, non ancora pienamente sviluppato, o se abbiano avuto ragione molti pensatori cinesi e giapponesi a considerare la passione per la teoria una malattia infantile che colpisce la vita dello spirito spesso con esiti anche letali. Di fatto il pensiero orientale, almeno per quanto riguarda quelle sue espressioni sedimentate nei testi taoisti classici e nei testi prodotti dalla tradizione del buddhismo *chan* e zen, mostra una radicata e costante diffidenza nei confronti delle pretese avanzate dall'impulso a fare teorie, e manifesta invece un'altrettanto radicata e costante predilezione per tutti quei modi e tutte quelle circostanze in grado di produrre un rapporto diretto con l'esperienza, privo di mediazioni intellettuali e culturali. Il rapporto con la realtà è quindi preferito al rapporto con i concetti, o almeno con quei concetti che pretendono di sostituirsi alla realtà. Questo tipo di rapporto, almeno per quanto riguarda la civiltà giapponese, ci sembra sia stato efficacemente messo a fuoco da uno dei maggiori esperti italiani di cultura giapponese:

La civiltà giapponese è un ricettacolo di mezzi toni e sfumature, di spazi vuoti che non vanno subito colmati ma goduti come sono, di un'infinità di arti che hanno come scopo non il prodotto estetico ma l'atto che arricchisce il rapporto. Rapporto con le persone, rapporto con la natura, rapporto con le cose⁸.

In questa prospettiva, dunque, taoismo e buddhismo *chan* e zen non possono essere assunti e fatti valere come teorie o dottrine dalle quali vengano dedotte o alle quali vengano ricondotte particolari forme di esperienza estetica. Per vedere il nesso che li lega con alcune particolari forme di esperienza estetica è necessario abbandonare

⁷ *La Raccolta della Roccia Blu*, trad. it. Roma 1978, pp. 81-82.

⁸ G.C. Calza, *Junichiro Tanizaki*, in J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, trad. it. Milano 1982, p. 109.

i tradizionali sentieri tracciati dai procedimenti di deduzione e induzione ed è necessario trovare la strada che conduca al nucleo centrale del taoismo e del buddhismo *chan* e zen, dal quale sorge e si irradia l'energia che genera e sviluppa tali forme di esperienza estetica. Questo nucleo centrale è dato dal *vuoto*. Non dal *concetto* di vuoto, ma dall'*esperienza* del vuoto. Ciò significa che alla base delle attività che accompagnano i processi formativi di alcune arti e che interessano la fruizione estetica delle forme da esse prodotte, non sta una teoria del vuoto, ma un'esperienza del vuoto: esperienza che è ottenibile solo mediante la pratica di un particolare tipo di *meditazione*.

Queste considerazioni che possono apparire scontate e prive di conseguenze, non sono in realtà né l'una né l'altra cosa. Non sono prive di conseguenze, perché affermare che l'esperienza del vuoto ottenibile mediante la meditazione è necessaria sia per produrre sia per fruire forme e contenuti di un'opera pittorica ad inchiostro o una rappresentazione *nō* significa, allo stato attuale, limitare moltissimo il numero di coloro che intendono «capire» tali prodotti. Questo non tanto perché sia difficile trovare specialisti intelligenti e critici sensibili, ma perché è difficile che essi giungano a ritenere necessaria la meditazione come strumento di comprensione di esperienze estetiche centrate sul vuoto; non solo: anche se con difficoltà si possono trovare esempi isolati di studiosi disposti ad accettare la necessità del riferimento alla meditazione, è poi ancor più difficile che essi siano disposti a sottoporsi personalmente all'impegnativo tirocinio della pratica meditativa al fine di comprendere più a fondo e più da vicino forme e contenuti di arti nate e cresciute grazie all'esperienza del vuoto. Tuttavia, anche se non si volesse giungere a questi estremi e radicali limiti nei quali si considera l'esercizio meditativo preliminare necessario alla produzione e alla fruizione di alcune forme d'arte, rimarrebbe pur sempre il fatto – assai lontano sia dai canoni formativi che dai codici interpretativi consueti – che tali forme d'arte sono *in se stesse* forme di esercizio meditativo che hanno al centro della loro attenzione la presenza e l'efficacia del vuoto.

D'altra parte le considerazioni relative al vuoto come oggetto di esperienza e non di teoria, e relative alla necessità che tale esperienza passi attraverso la pratica della meditazione, oltre a non essere prive di conseguenze rispetto alla produzione e alla fruizione delle opere, *non sono nemmeno scontate*. Ciò è dimostrato dal fatto che tra coloro che si sono occupati delle forme d'arte sorte e sviluppate sotto l'influsso del taoismo e del buddhismo *chan* e zen

pochi si sono occupati a fondo della funzione che il vuoto in esse riveste e gioca. Per esempio, in uno dei lavori più accurati oltre che più belli della saggistica sul rapporto tra cultura e pittura in Cina, *Art et sagesse en Chine* di Nicole Vandier-Nicolas, il problema del vuoto non viene affrontato come questione centrale del taoismo che riguarda anche i pittori ad esso ispirati, e anzi, sulla scia di superficiali indicazioni date da Fun Yu-lan⁹ il vuoto viene sbrigativamente identificato al non-essere, al niente¹⁰.

L'autore che ha maggiormente dedicato attenzione al problema del vuoto è stato François Cheng, nell'ottimo lavoro *Vide et plein. Le langage pictural chinois*¹¹, il quale, tra gli altri meriti, ha anche quello di precisare l'inopportunità di identificare Vuoto e Nulla, e quello di fare un uso massiccio di passi tratti dai testi taoisti classici che parlano del vuoto. Tuttavia Cheng nell'affrontare il problema della presenza del vuoto nella pittura cinese indulge troppo – e in modo peraltro incoerente – ad un'interpretazione di tipo metafisico: afferma per esempio che il vuoto è il «fondamento stesso dell'ontologia taoista. Ciò che è prima del Cielo-Terra»¹² finendo quindi per sostenere implicitamente che esso è un *principio*, sia nell'ordine del tempo che nell'ordine dello spazio; ovvero lo considera un *terzo termine* tra lo *yin* e lo *yang*¹³: in entrambi i casi mostrando di seguire troppo da vicino, magari inconsapevolmente, la fallace interpretazione del *Dao* fornita da René Guénon¹⁴. Che il vuoto sia invece un termine dialettico impensabile senza il riferimento al suo opposto-complementare, al pieno, non è una nostra forzatura interpretativa ma un fatto ben presente agli stessi antichi teorici dell'arte cinese, come sa bene proprio Cheng che ha avuto il merito di tradurre in lingua francese alcuni importanti testi di tali teorici. Cheng Yao tian, per esempio, teorico della calligrafia attivo durante la dinastia Ching, sostiene che «la via della calligrafia è fondata sulla padronanza del vuoto. È proprio grazie al Vuoto che sole e luna si muovono, che le stagioni si succedono; è da esso che procedono i diecimila

⁹ Fun Yu-lan, *Histoire de la philosophie chinoise*, Shanghai 1934, p. 208.

¹⁰ Nicole Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine*, Paris 1963, pp. 17-18. La Vandier-Nicolas dedica una maggiore attenzione al vuoto nell'articolo *Esthétique Chinoise et Calligraphie*, in «Revue d'Esthétique», 1956, pp. 368-82. Sull'importanza del vuoto insiste invece M. Bruno, *Le Vide à la Source de l'inspiration*, in «Hermès», 8, 1969, pp. 291-301.

¹¹ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris 1979.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ Per una critica all'interpretazione del Tao fornita da Guénon cfr. G. Pasqualotto, *Introduzione a Il Tao della filosofia*, Parma 1989.

esseri. Tuttavia il vuoto non si manifesta e non opera se non mediante il Pieno»¹⁵.

Il vuoto non può dunque essere considerato un fondamento ontologico dal quale deriva la molteplicità dei pieni, perché questa molteplicità è condizione di *esistenza*, di *pensabilità* e di *rappresentabilità* del vuoto: soprattutto nella pittura ad inchiostro, ma anche in altre forme d'arte capaci di cogliere ed esprimere le potenzialità dinamiche del vuoto, si manifesta chiaramente la consapevolezza che tali potenzialità non si darebbero senza l'intreccio dialettico tra vuoto e pieno, tra spazi e tempi vuoti, e tra spazi e tempi pieni. In effetti il vuoto, come la luce, non può mai esistere allo stato puro, assoluto, irrelato: come la luce è condizione generale di visibilità delle cose particolari, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionata dalle ombre, così il vuoto è condizione generale della costituzione dei pieni, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionato dai pieni. Il vuoto, come la luce, non esiste *prima* delle sue determinazioni, né *indipendentemente* da esse, così come le sue determinazioni non si dispiegano *dopo* o *a parte* rispetto a ciò di cui sono determinazioni. L'ipotesi metafisica del vuoto non può valere dunque né in senso spaziale, né in senso temporale.

Un'attenzione al ruolo del vuoto nelle arti priva di cedimenti di carattere metafisico non si ha nemmeno nei fondamentali studi di Hisamatsu¹⁶ e di D.T. Suzuki¹⁷. In particolare, anche nei lavori di questi studiosi l'attenzione accordata al compito del vuoto nella formazione artistica non è accompagnata dalla consapevolezza che la pratica meditativa è necessaria a rendere tale compito attivo e produttivo; manca in altri termini l'esplicita indicazione della necessità che qualifica il nesso tra espressioni artistiche del vuoto e il vuoto come condizione reale prodotta dalla meditazione. Del resto, anche in questo caso, non si tratta di una forzatura interpretativa: la necessità di tale nesso emerge per esempio dalle parole di Wang Yuan Chi, autore di un importante «trattato» di estetica, il *Yu Chuang Man Pi*:

¹⁵ Cfr. F. Cheng, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris 1989, pp. 35-36.

¹⁶ Cfr. Hōseki Shinichi Hisamatsu, *Zen and Fine Arts*, Tokyo 1973, pp. 52 ss. Dello stesso autore cfr. *La pienezza del nulla*, trad. it. Genova 1985, opera che ha come tema specifico quello del vuoto: su meriti e limiti in essa presenti ci siamo soffermati nella recensione apparsa in «Religioni e società», 3, 1987, pp. 154-57.

¹⁷ Cfr., di Suzuki, *Japanese Spirituality*, cit.; *Zen and Japanese Culture*, Princeton 1973³; *Saggi sul buddhismo zen*, trad. it. Roma 1978, vol. III, pp. 283-313.

Si deve concepire l'idea prima di afferrare il pennello, questo è il punto principale della pittura. Quando il pittore prende il pennello deve essere completamente tranquillo, sereno, calmo e raccolto, ed escludere tutte le emozioni volgari. Si deve sedere in silenzio davanti al rotolo di seta bianco, concentrando il suo spirito e controllando la sua energia vitale¹⁸.

Ovvero nelle parole del pittore Huang Ting-chen: «Io ero perfettamente ignorante in materia di pittura. Ma la meditazione (*chan*) mi ha introdotto all'attività che è assenza di attività particolareggiate»¹⁹.

È stato a suo tempo giustamente osservato che «ora noi in Occidente stiamo scoprendo, dopo essere stati attratti dal Nō e da altre forme artistiche giapponesi, che per capirle dobbiamo risalire allo zen che le ha originate»²⁰: oggi non si tratta più solo di ricordare le radici culturali delle forme artistiche che usano ed esprimono la potenza del vuoto, ma si tratta di andare oltre, a vedere in che cosa consista questo radicamento, quali siano i particolari modi espressivi di tale potenza e, soprattutto, grazie a quale metodo questa potenza possa, ancor prima di venire espressa in forme sensibili dotate di valore estetico, essere attivata come energia corporea e mentale. Si tratta insomma di indagare da vicino le ragioni che rendono necessario il nesso tra le *forme* del vuoto e la *fonte* del vuoto. Pertanto i riferimenti a particolari tecniche di meditazione che verranno introdotti in questo lavoro non vanno assunti ed interpretati come marginali appunti su curiosità culturali o come note di costume su esperienze esotiche, ma come parti integranti necessarie all'intero discorso sulla funzione del vuoto pensata e praticata lungo le tradizioni del taoismo e del buddhismo *chan* e zen che hanno alimentato e sviluppato forme d'arte ed esperienze estetiche affatto originali²¹.

¹⁸ Cit. in O. Sirén, *The Chinese in the Art of Painting*, New York 1963, p. 203.

¹⁹ Cit. in Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine*, cit., p. 186.

²⁰ B. van Meter Ames, *Japan and Zen*, Cincinnati 1961, p. 40.

²¹ In Italia l'unico studioso di estetica che ha colto la disciplina meditativa quale necessario prerequisito delle espressioni artistiche ispirate dallo zen è stato G. Dorflès, che ha anche mostrato come questo fatto segni la differenza rispetto ad alcune forme d'arte contemporanea – ad esempio l'*action painting* – che con superficiale disinvoltura potrebbero esser considerate del tutto simili: «Mentre nel bambino e nell'artista moderno, attraverso i movimenti miocinetici, viene proiettato un inconscio "non-educato", un inconscio che non ha dietro di sé nessuna preparazione anche fisica dovuta alla rinuncia, alla meditazione, alla concentrazione, attraverso le miocinesie degli artisti zen vengono proiettate delle "verità" attinte certo in ben altre sfere di più alta spiritualità, di più smaterializzata coscienza» (G. Dorflès, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino 1962, p. 239).

Ricapitolando ora i termini della questione relativa al significato da attribuire alla denominazione «estetica» del vuoto, si deve dire che con essa si intende non rinviare ad una teoria estetica che ponga il vuoto come principio o come oggetto di analisi ma porre l'attenzione ad una serie di esperienze del vuoto e soprattutto al fatto che queste appaiono realizzabili solo mediante la pratica della meditazione che trasforma il vuoto, da semplice concetto, in energia produttiva. Per mostrare questa duplice necessità di rifarsi all'esperienza del vuoto e di riferirsi all'esercizio meditativo che la rende possibile, si è ritenuto indispensabile prima di tutto procedere all'analisi dei testi taoisti e buddhisti che propongono riflessioni sulla meditazione e sull'esperienza del vuoto; e, in secondo luogo, procedere a verificare l'incidenza delle indicazioni fornite da tali riflessioni in alcuni specifici casi di formatività artistica e di esperienza estetica: la cerimonia del tè (*chanoyu*), la pittura ad inchiostro (*sumie*), la forma poetica *haiku*, l'arte della disposizione dei fiori (*ikebana*), i giardini a «paesaggio secco» (*karesansui*), e il teatro *nō* sono stati scelti come casi nei quali – con evidenza maggiore che in altri – le riflessioni sul vuoto sviluppate dal taoismo classico e dal buddhismo *chan* e *zen* sono state presenti ed efficaci in azioni formate e in forme sensibili: si sono realizzate cioè come processi e come oggetti estetici.

ESTETICA DEL VUOTO

Se in queste pagine i riferimenti a termini e a testi nelle lingue cinese, giapponese, sanscrito e pali non si discostano dai caratteri di una corretta prassi filologica, ciò va ascritto a merito dell'assistenza che, con pazienza e gentilezza, mi è stata offerta da alcuni colleghi dell'Università di Venezia: Adriana Boscaro, Gian Giuseppe Filippi e Maurizio Scarpari.

G.P.

LE FONTI

IL VUOTO NEL TAOISMO

I. LE FONTI DEL VUOTO

Il più celebre e chiaro riferimento al vuoto che la tradizione taoista ci ha insegnato è quello contenuto al capitolo xi del *Daodejing*:

Si ha un bel riunire trenta raggi in un mozzo,
l'utilità della vettura dipende da ciò che non c'è.
Si ha un bel lavorare l'argilla per fare vasellame,
l'utilità del vasellame dipende da ciò che non c'è.
Si ha un bell'aprire porte e finestre per fare una casa,
l'utilità della casa dipende da ciò che non c'è.
Così, traendo partito da ciò che è, si utilizza quello che non c'è¹.

Per poter affrontare il problema del significato filosofico di tale passo è innanzitutto necessaria una precisazione di ordine lessicale: il carattere 無 (*wu*) non può essere reso semplicemente con «non-essere». Nelle lingue e nelle tradizioni filosofiche europee il termine «non-essere» ha infatti, per lo più, da Parmenide in poi, un'accezione metafisica che tende ad identificarlo con il Nulla asso-

¹ *Tao Tê Ching. Il libro della Via e della Virtù*, trad. it. dal francese, Milano 1973, p. 49.

D'ora in poi i testi taoisti verranno citati con le seguenti sigle:

DDJ: *Tao Tê Ching. Il libro della Via e della Virtù*, cit.

ZZ: *Zhuang-zi*, trad. it. dal francese, Milano 1980.

LT: *The Book of Lieh-Tzu. A Classic of the Tao*, a cura di A.C. Graham, New York 1960 (edizione con nuova introduzione, New York 1990). La trascrizione dei termini cinesi è fatta in base al sistema *Pinyin*.

luto, con il vuoto totale, puro; invece nella lingua e nel pensiero cinese il carattere di *wu* significa «non-esserci», «non», «senza»²: non rinvia dunque né al semplice opposto ontologico o logico di «essere», né ad un Nulla o ad un Non-essere originario, fondamento e causa prima degli enti, ma rimanda ad un'assenza determinata, nel senso di «qualcosa che non c'è», ovvero ad un vuoto determinato, nel senso di «ciò che, in qualcosa, non c'è». Nei termini esemplificativi suggeriti dal passo del *Daodejing* sopra ricordato, esso designa il «non-esserci», il «non c'è» di un vaso, ossia la parte vuota di un vaso che ne costituisce l'«utilità». In ogni caso *wu* indica un vuoto determinato, non astratto: non indica un concetto generale, ma segnala sempre la presenza e, come si vedrà, l'efficacia del vuoto-diqualcosa. Non è un caso, allora, che nel testo qui riportato il traduttore premetta sempre al termine «non-essere» il pronome «suo», sottolineando in tal modo che non si tratta del Non-essere in sé e per sé, ma del non-essere diversamente determinato, ossia di un vuoto specifico: di quello del mozzo, di quello del vaso, di quello delle porte e di quello delle finestre.

Questa precisazione di ordine lessicale già contiene elementi di carattere filosofico; quindi, se e quando si trova *wu* reso con «Non-essere», con «Nulla» o con «Vuoto», è da ricordare che in ogni caso tali nomi non rimandano immediatamente ad un'entità metafisica quale potrebbe essere la Causa Prima, il Principio Assoluto o la Sostanza Unica. D'altra parte non sarebbe corretto dimenticare che, sempre nel *Daodejing*, si trova un riferimento al Vuoto che potrebbe portare ad intenderlo proprio come Origine Prima e sostanza universale di ogni cosa: «l'Essere è generato dal Non-essere»³. Come

² È da ricordare che il carattere di *wu* deriva dalla stilizzazione di una balla di fieno e di un fuoco sottostante, ad indicare ciò che rimane dopo l'azione del fuoco: niente. Quindi già all'origine il vuoto era inteso non come fondamento o come principio assoluto, ma era associato ad un'azione, ad un processo (cfr. J.C. Martin, *Memento des kanji*, Paris 1988⁴, p. 74). È peraltro da ricordare che la lingua cinese possiede un altro carattere per indicare «vuoto» che corrisponde a *xu*. Se si volesse tentare di trovare una relazione tra *wu* e *xu* si potrebbe dire che *wu* indica un vuoto determinato, specifico, mentre *xu* designa un vuoto generale, indeterminato, precisando tuttavia che non può darsi «Grande Vuoto» (*xu*) indipendentemente dalle sue determinazioni e che, viceversa, non si può dare alcun vuoto determinato (*wu*) indipendentemente dal «Grande Vuoto» (*xu*). La relazione che lega *wu* a *xu*, insomma, potrebbe essere intesa come analoga a quella che lega il «Grande Tao» ad ogni Tao particolare, sulla quale ci siamo soffermati in G. Pasqualotto, *Il Tao della filosofia*, Parma 1989, pp. 21-23.

³ DDJ, xi, p. 104. Cfr. ZZ, xii, p. 105: «All'inizio era il nulla». A nostro avviso questa affermazione non significa che il Nulla, come ente separato, sia dislocato in un tempo primordiale, ma significa che esso, come condizione di possibilità di ogni ente, è sempre «all'origine»

sono allora conciliabili queste due opposte accezioni del vuoto, una che rimanda alla sua natura empirica, l'altra che rinvia alla sua qualità metafisica? È da intendersi che esso è costituito dalla somma di tutti i «vuoti» appartenenti ai fenomeni, ovvero che esso si identifica con il Vuoto Assoluto che è all'origine di ogni fenomeno? Non si può evitare di naufragare in questa apparente contraddizione se non ci si sofferma a considerare che il Vuoto, nei testi taoisti classici, si presenta con una connotazione che è insieme *dialettica* e *trascendentale*. La sua natura dialettica è esplicitamente dichiarata in questo verso del secondo capitolo del *Daodejing*: «L'Essere e il Non-essere si generano l'un l'altro»⁴. Nello *Zhuangzi* ritroviamo più volte ribadita la natura dialettica del vuoto: «La diminuzione e l'accrescimento, il pieno e il vuoto, le tenebre e il chiarore, tutto questo cambia con il sole e si evolve con le fasi lunari; tutto questo agisce giorno dopo giorno; ma nessuno ne vede il travaglio»⁵. Anzi, nello *Zhuangzi* l'interpretazione dialettica del vuoto è sostenuta in modo esplicito differenziandola sia dalla posizione che vorrebbe l'Essere all'origine del Non-essere, sia da quelle che ipotizzano il Non-essere all'origine dell'Essere:

Fra gli antichi alcuni hanno raggiunto il punto supremo della conoscenza. Qual era questo punto supremo? Alcuni pensavano che questo punto fosse dove non esisteva ancora nessuna cosa: quello era per loro il punto supremo accessibile alla conoscenza. Senza che questa possa andare oltre altri stimavano che esistesse qualcosa all'origine dell'universo, che la vita provoca la distruzione di questo qualcosa e che la morte è il ritorno ad esso: per cui c'è già una differenziazione. Altri infine consideravano che l'inizio del mondo è il nulla da dove sorge la vita, poi improvvisamente la morte. Il nulla rappresenta la testa, la vita il tronco, la morte il dorso. Di colui che sa che l'essere, il nulla, la morte e la vita hanno la stessa origine,

di ogni ente. In altri termini, ci sembra che la relazione tra Nulla ed enti sia analoga a quella tra Caos (*huntu*) e «ordini», per la quale il Caos non è la negazione o la assenza di ordine, ma la condizione di possibilità di ogni ordine. (Sul tema del Caos nel taoismo delle origini fondamentale è lo studio di N.J. Girardot, *Myth and Meaning in Early Taoism*, Berkeley 1983). Ci sembra importante notare a questo proposito che il termine *hunmang*, normalmente reso con «Caos primordiale», sia stato di recente tradotto, molto opportunamente, con «Ordine Caotico Primordiale» (cfr. M. Scarpari, *La concezione della natura umana in Confucio e Mencio*, Venezia 1991, p. 101).

⁴ DDJ, II, p. 31.

⁵ ZZ, xci, pp. 189-90. Il fatto che pieno e vuoto vadano intesi in relazione dialettica reciproca è testimoniato anche nella tradizione indù: cfr. A.K. Coomaraswamy, «*Kha*» and Other Words Denoting «Zero» in Connection with the Indian Metaphysics of Space, in *Selected Papers*, Princeton 1977, II, pp. 220-30.

io sono amico. Queste tre cose (il nulla, la vita, la morte) benché diverse, costituiscono una famiglia comune⁶.

Affatto fuorviante è quindi attribuire ai pensatori taoisti e in particolare a Zhuangzi la responsabilità di una posizione nichilistica⁷. Questa attribuzione è impossibile non solo perché, come si è appena visto, Zhuangzi è favorevole a un'interpretazione dialettica del vuoto, ma anche perché lo stesso Zhuangzi dichiara esplicitamente l'impossibilità di sapere se l'origine del mondo e della vita sia costituita dall'Essere o dal Non-essere; con parole che fanno ricordare il Kant della *Dialettica della ragion pura*, Zhuangzi afferma: «La tesi che vi sia un autore del mondo e la tesi contraria non sono che parole la cui portata si limita all'ambito degli esseri»⁸. Ciò vuol dire: l'idea di Causa Prima – sia questa causa identificata con l'Essere o con il Nulla – vale solo nell'ambito dell'esperienza empirica. L'unica posizione razionale ed equilibrata in tale questione è per i taoisti quella che, in termini filosofici occidentali, è denominata *agnostica*: «Di tutto ciò che è al di là dell'universo, il Santo ammette l'esistenza, ma non ne tratta. Tutto ciò che è all'interno dell'universo, il Santo ne tratta ma non lo commenta»⁹.

Ciò che si può conoscere è dunque il non-essere di qualcosa, il nulla determinato o, meglio, un determinato nulla; e si può conoscerlo solo nel rapporto necessario che esso intrattiene con l'essere-di-qualcosa. Un passo che offre un ulteriore approfondimento di questa conoscibilità è il seguente:

Concepisco il non essere esistente (*you wu*)
non (concepisco) il non essere inesistente (*wu wu*)
quando si è un essere inesistente (*wu you*), come si arriva a tanto?¹⁰

Il passo deve la sua apparente oscurità alle tre combinazioni nelle quali vengono presentati i termini cinesi *you* (esserci) e *wu* (non-

⁶ ZZ, xxii, pp. 215-16; cfr. anche *ibid.*, ii, pp. 25-27.

⁷ È quanto sostiene Tsung Tung Chang, *Metaphysik, Erkenntnis und praktische Philosophie im Chuang-tzu*, Frankfurt am Main 1982, pp. 42 ss. In positivo, è da tener invece presente l'orizzonte interpretativo fornito dagli eccezionali lavori di A.C. Graham, *Studies in Chinese Philosophy & Philosophical Literature*, Singapore 1986, e *Disputers of the Tao. Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle 1989.

⁸ ZZ, xxv, p. 245.

⁹ *Ibid.*, ii, p. 27. Cfr. anche pp. 28, 54, 61, 65, 214. Cfr. inoltre LT, i, p. 29: «È assurdo sia dire che il cielo e la terra andranno in rovina sia dire che non andranno in rovina. Se essi vadano o no in rovina non lo posso mai sapere».

¹⁰ ZZ, xxii, p. 205.

esserci); tuttavia ciascuna delle tre combinazioni (*you/wu*; *wu/wu*; *wu/you*) è al centro di proposizioni il cui significato è chiaro. Nella prima si intende dire: «posso concepire che il non-esserci è, ossia che il nulla esiste, che c'è il non-c'è, che il vuoto è reale»; nella seconda si intende negare il contrario: «*non* posso concepire che il non-esserci *non* è, ossia che il nulla *non* esiste, che *non* c'è il non-c'è, che il vuoto *non* esiste»; nella terza infine si intende dire: «è difficile concepire che il non-esserci è *necessario* alla costituzione dell'esserci, ossia che il vuoto è *costitutivo* del pieno». Nel complesso, dunque, le tre proposizioni affermano una cosa sola: la realtà del vuoto. Tale affermazione è infatti presente nelle prime due ma anche nella terza proposizione se si ha l'avvertenza di cogliere che l'interrogazione in essa presente non si riferisce all'impossibilità, ma alla *difficoltà* di capire che *wu you* indica la necessaria presenza del non-essere nella costituzione dell'essere, e non la semplice negazione dell'essere. In altri termini, le tre proposizioni vogliono dire: «facile è accorgersi della presenza del vuoto, difficile è accorgersi che il vuoto costituisce parte integrante e funzione costitutiva dell'essere»; ovvero, utilizzando l'esempio del vaso: «facile è vedere il vuoto del vaso, difficile è ammettere che tale vuoto costituisce il vaso al pari del pieno». La capacità di cogliere la *necessità* del vuoto per la costituzione di ogni cosa rappresenta infatti la «conoscenza suprema»: e quella che i taoisti chiamano «conoscenza suprema» non è, evidentemente, che il sapere *dialettico*.

A questo punto è indispensabile chiedersi tuttavia che cosa possa significare precisamente il fatto che il vuoto costituisce «parte integrante e funzione costitutiva» dell'essere. Tale locuzione, nella sua prima parte, potrebbe far pensare ad una semplice *compresenza* o ad una semplice *contiguità* del vuoto rispetto al pieno. In realtà, invece, il contenuto dell'ultima frase del capitolo xi del *Daodejing* ci dà una risposta che è nel contempo interessante e complessa: «il non-essere costituisce l'utilità». Ciò significa che il non-essere non è né una *parte* dell'essere, né qualcosa di separato dall'essere, ma è la sua *funzione costitutiva* o la sua costitutiva funzionale; il vuoto di un vaso, infatti, non è semplicemente la sua parte interna o lo spazio vuoto che lo circonda, ma è ciò che lo fa essere vaso, ciò che rende funzionale la sua «argilla», ossia il suo pieno. La stessa dinamica funzionale interessa i casi del vuoto del mozzo in rapporto all'utilità del carro e il caso del vuoto delle porte e delle finestre in rapporto alla casa; ma la stessa dinamica funzionale, per il taoismo, interessa *tutti* gli oggetti e gli eventi pur non appartenendo a

nessuno di essi: in tal senso la possiamo definire «trascendentale».

La dialettica tra pieno e vuoto individuata e messa in risalto dai taoisti si collega direttamente a quella tra identità e differenza, tra sé e altro da sé, illustrata in un passo dello *Zhuangzi*:

Invero ogni essere è altro da sé, e ogni essere è se stesso. Questa verità non la si vede a partire dall'altro, ma si comprende partendo da se stessi. Così è stato detto: l'altro proviene dal se stesso, ma se stesso dipende anche dall'altro. Si sostiene la teoria della vita, ma in realtà la vita è anche la morte e la morte è anche la vita. Il possibile è anche l'impossibile, e l'impossibile è anche possibile. Adottare l'affermazione è adottare la negazione; fare propria la negazione equivale a far propria l'affermazione¹¹.

Per evidenziare al massimo la qualità dialettica del contenuto di questo passo taoista non è superfluo far notare le forti corrispondenze che esso mostra di avere con l'argomentazione sviluppata da Platone a proposito del rapporto tra ciò che è (*ón*) e il diverso (*éteron*):

Quanto a quello invece che noi ora abbiamo detto essere «ciò che non è» o uno confutatici ci convincerà che sbagliamo, oppure, fino a che non sappia far ciò, anch'esso dovrà dire, come diciamo noi, e che i generi si mescolano tra loro, e che «ciò che è» e il diverso a tutti i generi si estendono pure l'un l'altro, e che il diverso è in quanto partecipa di «ciò che è», proprio per questa partecipazione, e non è ciò di cui lo dicemmo partecipare, ma ne è diverso, ed essendo diverso da ciò che è, per necessità evidentissimamente deve essere non essere; «ciò che è», a sua volta partecipando del diverso, sarà diverso da tutti gli altri generi, ed essendo diverso da tutti questi, non è ciascuno di essi, e neppure tutti questi meno lui stesso, cosicché «ciò che è», senza alcun dubbio, innumerevoli volte non è, in innumerevoli circostanze, e così gli altri generi, uno per uno e tutti insieme analogamente¹².

Tuttavia ancor più interessante è notare che la dialettica taoista tra pieno e vuoto, travalicando il piano della pura logica e investendo anche quello della *fisica*, ricorda da vicino la quasi contemporanea dialettica democritea tra atomi e vuoto, tra essere e non-essere: «Leucippo e il suo seguace Democrito dicono che elementi di ogni cosa sono il pieno e il vuoto, e l'uno di questi chiamano ente, l'altro

¹¹ *Ibid.*, n, p. 23.

¹² Platone, *Sofista*, 259a-b.



non-ente. Perciò affermano che il non-ente è quanto l'ente, perché il vuoto esiste al pari del corpo»¹³. Se questi accostamenti tra dialettica taoista e alcune espressioni classiche della dialettica greca sono interessanti in quanto pressoché «incredibili» – data l'impossibilità, fino ad oggi, di trovarne le giustificazioni storiche e filologiche –, ancor più incredibile è il fatto che la dialettica taoista relativa al rapporto pieno/vuoto sembra aver anticipato di quasi duemila anni alcune acquisizioni della scienza fisica a noi contemporanea: «Rutheford è giunto alla conclusione che *l'atomo è quasi vuoto*. [...] L'atomo è infatti vuoto quasi come il sistema solare; ciò significa che il nucleo atomico è così piccolo in rapporto alla dimensione dell'atomo come il sole lo è in rapporto alle orbite dei pianeti; *nell'intervallo non c'è niente*»¹⁴. In particolare è interessante rilevare che la fisica contemporanea, con la nozione di campo, sembra aver dato una spiegazione scientifica alla nozione di vuoto e soprattutto alla sua funzione, al suo carattere di «utilità»: «Il campo esiste sempre e dappertutto, non può mai essere eliminato. Esso è il veicolo di tutti i fenomeni materiali. È il "vuoto" dal quale il protone crea i mesoni π »¹⁵. Questa possibilità di intendere il vuoto come «campo» dei fenomeni si rivelerà particolarmente feconda quando si dovrà trattare del vuoto e delle sue funzioni nelle singole arti, intendendolo ora come spazio bianco – in riferimento alla calligrafia e alla pittura –, ora come silenzio in riferimento alla cerimonia del tè e al teatro *nō* –, ora come «fondo» materiale in riferimento alla ceramica *raku* e ai giardini di rocce e ghiaia. Ma questa possibilità di assumere il vuoto come «campo» consente anche di chiarire la sua connotazione *transcendentale*. Infatti, se il vuoto fosse solamente un vuoto deter-

¹³ Aristotele, *Metafisica*, I, 4, 985b.

¹⁴ R.E. Peierls, *The Law of Nature*, p. 96, cit. in L.C. Beckett, *A partir du Rien. Considérations sur la Vacuité et la Physique contemporaine*, in «Hermès», 8, 1969, p. 320. Di Beckett cfr. anche *Movement and Emptiness*, London 1968.

¹⁵ W. Thirring, *Urbaustein der Materie*, in «Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften», cxviii, 1968, p. 159. In generale cfr. F. Capra, *Il Tao della fisica*, trad. it. Milano 1982, cap. 14. L'importanza del vuoto in fisica fu messa in evidenza soprattutto da Paul Dirac: «Secondo quest'idea lo spazio vuoto non è affatto vuoto, ma riempito da un "mare infinito" di particelle invisibili di energia negativa. [...] Se un elettrone del mare è invisibile, il buco che lascia quando fa un salto verso l'alto deve essere visibile» (P. Davies, *Le forze della natura*, trad. it. Torino 1990, p. 95). Su questo tema si vedano anche i saggi di T.H. Boyer, *Il vuoto classico*, in «Le scienze», ottobre 1985, pp. 68-76, e di L.P. Fulcher, J. Rafelski, A. Klein, *Il decadimento del vuoto*, in «Le scienze», febbraio 1980, pp. 66-76. Per quanto riguarda la funzione del vuoto in cosmologia cfr. Fang Li Zhi-Li Shu Xiang, *La creazione dell'universo*, trad. it. Milano 1989. Per una ricognizione storica generale sul concetto di vuoto nella tradizione del pensiero occidentale cfr. M. De Paoli, *L'infinito e il vuoto*, Brindisi 1988.

minato in rapporto con un pieno determinato di un oggetto o di un fenomeno specifici, esso sarebbe confinato nei limiti delle singole particolarità empiriche, in un orizzonte di pura e semplice immanenza, e, in tal modo, non potrebbe vantare il titolo di «Grande Vuoto» (*xu*) che vive «prima della formazione del Cielo e della Terra»¹⁶. D'altra parte, se esso fosse solo questo «Grande Vuoto» rischierebbe di ipostatizzarsi come Causa prima o come Sostanza unica ed assoluta, in una dimensione di pura trascendenza. Il vuoto, invece, si manifesta come «trascendentale» nel senso che agisce nello stesso tempo da universale e da particolare, come nel caso della struttura atomica della materia in cui il vuoto è nel contempo costituente interno di *ciascun atomo* e condizione necessaria delle interazioni di *tutti* gli atomi; ovvero come nel caso della scrittura, in cui il vuoto è presente all'interno di ogni singolo carattere, e simultaneamente, è condizione necessaria dei rapporti tra i caratteri, oltre che «campo» di dislocazione e d'azione delle parole e delle frasi.

Il problema del vuoto è affrontato dal taoismo classico non solo in termini di spazio, ma anche in termini di *tempo*: «Esaminando i pieni e i vuoti di questo mondo, la misura degli esseri è infinita; il loro tempo non ha termine; la loro condizione non ha permanenza; il loro principio e la loro fine non hanno durata»¹⁷. Ciò significa, evidentemente, che ogni cosa, sia essa un ente¹⁸ o un fatto culturale¹⁹, essendo intessuta ed imbevuta di tempo, si consuma. Tuttavia la questione è più complessa di quanto questa prima ed elementare spiegazione possa far pensare. Innanzitutto è da ricordare che, come il vuoto spaziale non è pura assenza di spazio né spazialità assoluta, così, nel caso della temporalità, il vuoto temporale non è semplice assenza di tempo né temporalità assoluta, cioè tempo indefinito e indeterminato. Il vuoto temporale, come quello spaziale, ha una funzione *dialettica*: come lo spazio vuoto si dà solo in rapporto allo spazio pieno e viceversa, così il tempo vuoto, ossia quello che si potrebbe chiamare «tempo assente» – il quale si determina come «già stato» (passato) e come «non ancora» (futuro) – si dà solo in rapporto al tempo presente, e viceversa. Inoltre: come il vuoto spaziale è «trascendentale» perché interno a ciascuna cosa particolare

¹⁶ *DDJ*, xxv, p. 74.

¹⁷ *ZZ*, xvii, p. 145.

¹⁸ *Cfr. ibid.*, xviii, pp. 161-62. *Cfr. LT*, v, p. 107: «Il principio è la fine di qualcosa, la fine è il principio di qualcos'altro».

¹⁹ *Cfr. ZZ*, xiv, p. 129.

ma anche perché funge da condizione di possibilità per la *dislocazione* di ogni cosa particolare, così pure il vuoto temporale, il tempo dell'«assenza», è trascendentale sia nel senso che appartiene a ciascuna cosa particolare, ma anche nel senso che è condizione di possibilità per la *durata* di ogni cosa particolare.

Nei testi taoistici classici le metafore per designare il vuoto sono quasi tutte di carattere spaziale, ma, a ben guardare, i pochi riferimenti *diretti* al tempo sono concettualmente molto più pregnanti e importanti: «Una bufera non dura un mattino intero e uno scroscio non dura un giorno intero. Chi le produce? Il cielo e la terra. Se persino il cielo e la terra non possono persistere a lungo (nella loro esuberanza), a maggior ragione l'uomo!»²⁰. Tuttavia ancora più notevoli sono i riferimenti *indiretti* al tempo, là dove i testi indicano l'attività del vuotare e del riempire, ossia il movimento che, nel tempo, trasforma qualcosa di vuoto in qualcosa di pieno e viceversa: «Lo spazio tra Cielo e Terra, quanto è simile a un mantice di fucina! Svuotato, non si esaurisce mai; messo in moto, produce sempre di più»²¹; «Di tutte le acque del mondo, la più grande è il mare. Innumerevoli fiumi vi riversano incessantemente le loro acque, senza riuscire a colmarlo. Il canale defluente ne evacua ininterrottamente le acque senza poterlo vuotare»²². Anche nel caso del più volte citato capitolo XI del *Daodejing*, il vuoto del vaso, in quanto connesso alla sua utilità, non è inteso nel senso della staticità spaziale, ma nel senso della dimensione temporale che rende lo spazio vuoto del vaso o *risultato* di uno svuotamento avvenuto o *premessa* di un riempimento a venire. In tal senso il vuoto temporale, il «tempo assente» (passato e futuro) non si pone allo stesso livello del vuoto spaziale, perché esso trasforma lo spazio vuoto da *stato* di vuoto a *momento* di vuoto: «Non fondatevi su niente che sia definitivo perché, nelle trasformazioni del mondo, vuoto e pieno si alternano»²³. Come a dire: il vuoto temporale, il tempo «assente», rendendo possibili le trasformazioni del mondo, governa le configurazioni spaziali; ciò non solo nel senso che là dove vi era vuoto fa sì che vi sia pieno e viceversa, ma anche nel senso che regola i *mutamenti* delle configurazioni spaziali, al punto che «perfino Cielo e Terra non possono persistere». In altri termini: il vuoto spaziale, in sé e per sé, non esiste: non soltanto perché esso si dà unicamente e sempre in

²⁰ DDJ, xxiii, p. 85. Cfr. anche ZZ, xviii, pp. 161-62.

²¹ DDJ, v, p. 37.

²² ZZ, xvii, p. 144.

rapporto con il pieno spaziale, ma soprattutto perché questo rapporto è regolato dal vuoto temporale che lo rende dinamico, ossia instabile e impermanente. Una volta compreso secondo la dimensione della temporalità, il vuoto si pone allora non solo come attributo di ogni singolo «stato di passaggio», di ogni singola situazione impermanente, ma anche come *condizione necessaria* di ogni possibile «passaggio», di ogni singola impermanenza. In breve: il tempo è ciò che rende provvisorio il vuoto e il pieno dello spazio; ma questo tempo che scioglie l'assolutezza di ogni pieno e di ogni vuoto non è il tempo in sé, né il tempo nella sua totalità; è invece tempo vuoto o «vuoto del tempo», ovvero «tempo assente» (passato e futuro). La dialettica del vuoto temporale si svolge allora in due direzioni: una «esterna», verso il vuoto spaziale, l'altra «interna», verso il pieno temporale, verso il tempo presente. il suo ruolo è dunque doppiamente decisivo: agendo all'interno del tempo, decide direttamente l'evanescenza del presente; ma questo risultato interno al tempo ha, a sua volta, un effetto all'esterno, perché, decidendo l'evanescenza di tutto ciò che pretende avere stabilità e identità in forza del tempo presente, decide anche l'impermanenza del vuoto spaziale.

Vi è poi un ulteriore livello in cui si manifesta la natura dialettica del rapporto pieno/vuoto: quello in cui è possibile verificare l'interconnessione funzionale tra tempo e spazio. Prendiamo ancora una volta l'esempio del vaso contenuto nel capitolo xi del *Daodejing*. Esso ci presenta contemporaneamente due modi di funzione dialettica: uno di *complementarità*, in quanto il pieno e il vuoto del vaso sono entrambi e nel medesimo tempo necessari alla costituzione e all'utilità del vaso; e uno di *alternanza*, in quanto il vaso vuoto si dispone a diventare pieno e, una volta pieno, si dispone a diventare vuoto; esattamente come avviene, su scala cosmologica, con lo spazio vuoto tra Cielo e Terra paragonato nel *Daodejing* ad un mantice. Questa duplice modalità dialettica è ben rappresentata dal simbolo taoista, il *taijitu*²⁴:



²³ *Ibid.*, p. 149.

²⁴ Abbiamo analizzato valenze e significati di questo simbolo in Pasqualotto, *Il Tao della filosofia*, cit., Parma 1989, cap. 3.

Qui il vuoto può essere rappresentato dall'elemento a sfondo scuro (*yin*) e il pieno dall'elemento a sfondo chiaro (*yang*)²⁵. Se si interpreta il simbolo in modo statico, come se rappresentasse una situazione *fissa*, risalta chiaramente l'*equilibrio di complementarità* tra i due elementi: non solo per il fatto che essi sono cromaticamente opposti e però di forma identica e speculare, ma anche per il fatto che in ciascuno di essi è presente un «germe» dell'elemento opposto. Se poi si interpreta la figura in senso *dinamico*, come se rappresentasse una fase di movimento circolare, allora risalta l'*equilibrio di alternanza* tra i due elementi: non solo perché l'assetto dei due elementi indica la fase in cui pieno e vuoto sono equivalenti, ma anche perché il «germe» di un elemento presente nell'elemento opposto rappresenta la possibilità di un elemento di trasformarsi nell'altro. In breve: se si interpreta la figura del *taijitu* in modo statico, la disposizione dello *yin* e dello *yang* suggerisce la relazione complementare del vuoto e del pieno, la loro necessaria compresenza; se invece la si interpreta in modo dinamico, la disposizione dello *yin* e dello *yang* rappresenta il movimento di alternanza, ovvero la possibilità della loro reciproca sostituzione. Non è superfluo notare che tale alternanza e tale sostituzione non può mai avvenire in modo assoluto e «perfetto», perché, altrimenti, lo stesso movimento di alternanza e di sostituzione non potrebbe realizzarsi: se l'aspetto *yin* o quello *yang* esaurisse in modo radicale una cosa o un fenomeno, non potrebbe darsi passaggio da uno all'altro, mutazione dell'uno nell'altro; se la parte in ombra di un oggetto fosse totale, senza residui di luce, non potrebbe trasformarsi nella parte illuminata, e viceversa. Pertanto l'espansione dello sfondo scuro nel *taijitu* non può mai essere immaginata in modo completo, così come quella dello sfondo chiaro: il «germe» di ciascun elemento nell'elemento opposto segnala questa impossibilità e, nel contempo, avverte della possibilità della trasformazione dell'uno nell'altro, come può essere suggerito dalle seguenti figure:



²⁵ Non a caso, originariamente, *yin* e *yang* indicavano, rispettivamente, il lato in ombra e il lato al sole di una montagna (cfr. su ciò Granet, *Il pensiero cinese*, cit., p. 89). Sul rapporto *ying/yang* fondamentale lo studio di A.C. Graham, *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Singapore 1986.

«Il senza forma va verso la forma, poi la forma va verso il senza forma» sta scritto nello *Zhuangzi*²⁶: il passaggio da una condizione all'altra non è possibile se nel «senza forma» non è presente un «germe» di «forma» e, viceversa, se nella «forma» non è presente un «germe» di «senza forma». Come dire che un vaso «completamente» vuoto significherebbe *assenza* del vaso e, quindi, impossibilità di riempirlo; ovvero un vaso «completamente» pieno significherebbe vaso colmo di materiale solido senza vuoti e, quindi, impossibilità di vuotarlo: invece, affinché le operazioni di riempimento e di svuotamento siano possibili è necessario che al massimo del vuoto vi sia un minimo di pieno e, viceversa, che al massimo di pieno vi sia un minimo di vuoto.

Infine, ad un livello ulteriore e più generale, si potrebbe dire che la complementarità nello spazio e l'alternanza nel tempo sono a loro volta dinamicamente correlate: non si dà infatti stato di pieno o di vuoto se non come risultato di riempimento o di svuotamento; ma non vi è possibilità di riempimento o di svuotamento se non vi è, benché provvisoriamente, uno stato ora di pieno, ora di vuoto. Al taoismo classico sembra poi che sia presente addirittura il valore *gnoseologico* del vuoto:

Benché i piedi dell'uomo non occupino che un piccolo angolo della terra, è grazie a tutto lo spazio che non occupa che l'uomo può camminare sulla terra immensa. Benché l'intelligenza dell'uomo non penetri che una particella della verità totale, è grazie a ciò che non penetra che l'uomo può comprendere il cielo²⁷.

Ciò significa che la conoscenza umana procede, cioè si amplia e si approfondisce solo grazie a ciò che è ancora da conoscere, ossia solo in quanto l'ignoto ne costituisce il permanente polo d'attrazione. In altri termini: i confini del campo delle conoscenze acquisite si possono allargare solo perché si danno gli infiniti territori delle conoscenze possibili; l'universo del conosciuto, del «pieno» di conoscenze, è in espansione solo perché mai cessa di aprirsi lo spazio «vuoto» del conoscibile. Anche in questo caso il discorso taoista vale in senso dialettico, ma anche in senso trascendentale: conoscere è determinare, e determinare è negare; ma ogni determinazione, ossia ogni negazione è possibile perché vi è un indeterminato deter-

²⁶ ZZ, xxi, p. 201.

²⁷ *Ibid.*, xxiv, p. 233.

minabile, ossia un «negativo universale» che consente il dispiegarsi di negazioni particolari. Come il vuoto di un vaso particolare può sussistere solo in rapporto al pieno ma anche in virtù del vuoto in generale, così la conoscenza di un fenomeno può avvenire non solo in rapporto alla conoscenza di ciò che esso non è, ma anche in virtù di ciò che di esso non si conosce ancora: il vuoto, insomma, funziona come limite interno di ogni conoscenza particolare, ma anche come limite della conoscenza in generale, come «orizzonte» della conoscenza che segna il confine tra ciò che si può già sapere e ciò che non si sa ancora.

2. ESPERIENZE DEL VUOTO

Le riflessioni taoiste attorno al tema del vuoto non si limitano agli aspetti fisici della realtà, né a quelli logici o gnoseologici dell'esperienza: riguardano anche i problemi inerenti i comportamenti etici e politici dell'uomo, oltre che le tecniche e le discipline finalizzate all'equilibrio psicosomatico dell'individuo. Per quanto riguarda l'aspetto etico, il risultato più originale prodotto da tali riflessioni si condensa attorno alla questione fondamentale della «non-azione» (*wu wei*), affrontata nel *Daodejing* in questi termini: «La Via è costantemente inattiva, eppure non c'è niente che non si faccia»²⁸. Già un antico commentatore, Wang Pi, aveva colto il senso preciso della frase scrivendo che essa significa: «Il Dao si adegua alla spontaneità»²⁹. Ora, il collegamento con l'idea di spontaneità è corretto ed illuminante, ma dicendo che «il Dao si adegua alla spontaneità» sembra che il Dao sia qualcosa di diverso dalla spontaneità o, per lo meno, che il Dao sia qualcosa che possa anche *non* adeguarsi ad essa. Invece il Dao risulta essere la stessa spontaneità, si identifica con l'azione della spontaneità, ovvero, in altri termini: il

²⁸ DDJ, xxxvii, p. 97.

²⁹ Cfr. *Testi taoisti*, a cura di F. Tomassini, con introduzione di L. Lanciotti, Torino 1977, p. 114. Nel DDJ è detto: «La Via si regola sul Corso Naturale (*dao fa ziran*)» (xxv). Sul tema della spontaneità (*tzu-jan* o *ziran*) cfr. in particolare R.L. Van Houten, *Nature and Tzu-jan in Early Chinese Philosophical Literature*, in «Journal of Chinese Philosophy», 15, 1988, pp. 35-49; W.A. Callahan, *Discourse and Perspective in Daoism: a Linguistic Interpretation of «Ziran»*, in «Philosophy East and West», 29, 2, 1989, pp. 171-89. Più in generale si veda A.C. Graham, *Taoist Spontaneity and the Dichotomy of «Is» and «Ought»*, in *Experimental Essays on Chuang-tzu*, a cura di V.H. Mair, Honolulu 1983, pp. 3-23; e R.T. Ames, *Taoism and the Nature of Nature*, in *Nature in Asian Traditions of Thought. Essays in Environmental Philosophy*, a cura di S.J. Collicott e R.T. Ames, Albany 1989, pp. 113-14.

Dao è la qualità attiva di ogni agire spontaneo. Grazie all'operare di questa qualità «al mondo non v'è nulla che non sia fatto»: il «non-agire», quindi, non è affatto privo di conseguenze; il non-fare produce effetti. Tuttavia queste conseguenze non conseguono dall'intervento diretto del Dao quasi esso fosse la loro causa: esse risultano dal *non* intervento del Dao, nel senso che questa assenza di intervento è la condizione necessaria del *loro* dispiegarsi, della estrinsecazione attiva della *loro* propria natura. Non a caso il testo dice che «non c'è niente che non si faccia»³⁰, a sottolineare che non è il Dao che direttamente interviene a fare qualcosa, ma che sono le cose che *si fanno*, si producono e si sviluppano grazie al non-fare del Dao, grazie al suo *non* intervento. A rigore non si potrebbe dire «il non-fare *del* Dao», in quanto esso, come si è visto, è una *qualità*, non un'entità: perciò gli esseri e le cose «seguendo il Dao» non fanno che seguire la loro propria, spontanea, qualità naturale, il loro *dao* particolare³¹; ma, poiché tutte le cose e tutti gli esseri tendono a fare così, il Dao, oltre ad essere qualità particolare, è anche qualità universale. Allora il *wu wei* del Dao, in quanto inattività *attiva*, esprime la propria virtù (*de*) in termini di efficacia: «virtù» non può essere qui intesa in senso morale come sacrificio di inclinazioni sull'altare di qualche valore supremo o come sottomissione della volontà a leggi prescritte da un'autorità, ma è da cogliere – in senso quasi biologico o fisiologico – come manifestazione di qualità e capacità naturali, come estrinsecazione di ciò che un essere o una cosa è o, meglio, *può*. «La virtù superiore – si dice nel *Daodejing* – è inattiva e senza alcuna intenzione. La virtù inferiore è attiva e ha delle intenzioni»³²: la virtù è quella che sa far uso del vuoto nel senso che sa far senza Valori e norme, comandamenti ed imperativi, mentre quella «inferiore» deve sempre necessariamente appigliarsi a regole che prescrivano comportamenti. Ora, proprio questa *assenza* di principi primi e di fini ultimi *garantisce* che «al mondo non v'è nulla che non sia fatto», che ogni essere possa esprimere la propria natura: anche in questo caso si può dire che si tratta dell'«utilità del vuoto» (*wu yong*).

Chi pratica la virtù somma, il saggio, «si attiene alla pratica del

³⁰ Castellani, invece, traducendo «eppure non c'è cosa che non faccia», sembra voler attribuire al Tao la responsabilità soggettiva del fare: cfr. *La regola celeste di Lao-Tse (Tao Tê Ching)*, trad. it. Firenze 1954, p. 59 (sottolineatura nostra).

³¹ Su questo argomento ci siamo soffermati in *Il Tao della filosofia*, cit., cap. 1.

³² DDJ, xxxviii, p. 99.

non agire»³³: «Egli pratica il Non-agire, e in questo caso non c'è nulla che non sia ben governato»³⁴; pertanto se, in generale, il non-agire del Dao ha conseguenze di carattere cosmologico perché fa sì che ogni cosa spontaneamente *si* faccia, il particolare non-agire del saggio ha conseguenze di carattere etico e politico, perché fa sì che ogni agire spontaneamente *si* compia: «Perciò un Santo ha detto: "Se io pratico il Non-agire, il popolo si trasforma da solo. Se io amo la quiete, il popolo si rettifica da solo. Se io mi astengo dall'attività, il popolo si arricchisce da solo. Se io sono senza desideri, il popolo tornerà da solo alla semplicità"»³⁵. Alla Via del Cielo, al Dao universale la cui azione spontanea è «di non lottare e nondimeno saper vincere»³⁶, corrisponde la particolare via (*dao*) del saggio che «sostiene il corso naturale dei diecimila esseri senza osare agire»³⁷; ma, per ottenere questo, è necessario che il saggio faccia il vuoto dentro di sé: «Colui che si applica allo studio aumenta ogni giorno. Colui che pratica la Via diminuisce ogni giorno. Diminuendo sempre di più, si arriva al Non-agire. Non agendo, non esiste niente che non si faccia»³⁸. In definitiva ciò significa: per praticare il Dao è necessario il non agire, ma per praticare il non agire è necessario praticare il vuoto, *far agire* il vuoto. Questo in duplice senso, oggettivo e soggettivo: affinché una via sia percorribile è necessario che sia libera, senza ostacoli, ma è necessario che sia libero, non ostacolato, anche chi la percorre; affinché porte e finestre svolgano la loro funzione di aperture è necessario che vi sia il vuoto «fuori» e «dentro» la casa, come è necessario il *loro* vuoto, la loro apertura che mette in comunicazione lo spazio vuoto interno con lo spazio vuoto esterno; affinché il vaso svolga la sua funzione di contenitore è necessario che sia, contemporaneamente, *pieno* di vuoto e *circondato* di vuoto. *Wu wei*, allora, non significa affatto non-azione nel senso di *inazione*, ma indica l'*agire* del vuoto, l'efficacia del vuoto. Non a caso, infatti, il *Daodejing* termina con queste parole: «La Via del Cielo reca profitto, ma non reca danno. La via del Santo è di agire, ma senza lottare»³⁹. Come a dire: anche il non-agire è un agire, ma nel senso che è la condizione di ogni agire libero, spontaneo; far agire il vuoto

³³ *Ibid.*, XLIII, p. 109.

³⁴ *Ibid.*, III, p. 33.

³⁵ *Ibid.*, LVII, p. 132; cfr. anche LXIII, p. 143.

³⁶ *Ibid.*, LXXXII, p. 159.

³⁷ *Ibid.*, LXIV, p. 145.

³⁸ *Ibid.*, LXXVIII, p. 116; cfr. anche ZZ, XII, p. 101 e XV, p. 137.

³⁹ *DDJ*, LXXXI, p. 165.

significa permettere che si realizzi spontaneamente ogni pieno: praticare il *wu wei* vuol dire far sì che ogni *wei* si produca per propria «virtù», seguendo la propria, spontanea natura.

Se sul piano etico il saggio è l'uomo più eccellente perché, praticando la virtù del vuoto, lascia agire esseri e cose, sul piano politico il governo più eccellente è quello che *non* governa, perché il suo non-intervento permette che il popolo si governi da sé: «Se il governo è miope, il popolo è puro. Se il governo è chiaroveggente, il popolo è pieno di difetti»⁴⁰; «Chi governa corrompe / chi dirige svia»⁴¹. I riferimenti al vuoto politico sono numerosi nei testi taoisti, ma tutti ruotano attorno ad un'idea centrale: il governante ideale è quello che riesce ad essere vuoto di ambizioni personali ma anche di progetti generali; che è capace, insomma, di conformarsi all'agire della natura la quale non opera per scopi immediati né per fini ultimi. Tuttavia, a questo punto, è necessario sviluppare alcune precisazioni: così come si presentano a prima vista le tesi taoiste sul vuoto etico, politico e tecnologico, sembrano risultare da una posizione soltanto negativa, consistente in una serie di eliminazioni e di esclusioni: rifuggire dall'erudizione⁴² e dalle prescrizioni morali⁴³, evitare riti e cerimonie⁴⁴, togliere tasse⁴⁵ ed eserciti⁴⁶ ecc. Se consistesse solo in questa serie di rifiuti la proposta taoista sarebbe esclusivamente e radicalmente nichilistica. In realtà, anche in questi casi – come in quello del vuoto in generale – essa rivela un carattere dialettico: in primo luogo, come si è visto, il vuoto del saggio non è assoluto, perché non si pone come contenuto di una nuova prescrizione da seguire, ma si offre come condizione che, senza discriminazioni, permette l'estrinsecarsi dei caratteri e delle tendenze degli esseri e delle cose: il saggio «è costantemente un buon salvatore di uomini, poiché lo è senza respingere nessun uomo. Anche tra coloro che non sono buoni, chi viene respinto? Egli è costantemente un buon salvatore di cose, perché non respinge nessuna cosa»⁴⁷. In secondo luogo il saggio si sa relativo al suo contrario, è consapevole che il suo vuoto ha bisogno del «pieno», dell'uomo non saggio:

⁴⁰ *Ibid.*, LXII, p. 134.

⁴¹ *Ibid.*, LXIV, in *Testi taoisti*, cit., p. 170, vv. 13-14.

⁴² Cfr. DDJ, XIX, LXXX, LXXX; ZZ, XII, p. 122; XXI, p. 300.

⁴³ Cfr. ZZ, XV, pp. 135-36; LT, III, p. 252.

⁴⁴ Cfr. ZZ, XXII, pp. 310-11.

⁴⁵ Cfr. DDJ, LXXX.

⁴⁶ Cfr. *ibid.*, XXX-XXXI; I, LXVIII-LIX; LXXVI.

⁴⁷ *Ibid.*, XXVII, p. 78.

«Perché l'uomo buono è l'istruttore di quelli che non sono buoni, e coloro che non sono buoni sono i materiali dell'uomo buono»⁴⁸. Ciò vuol dire, innanzitutto, che il saggio, buono non per sua volontà ma per sua natura, è maestro dei non-buoni nel senso che è di esempio non solo a coloro che sono cattivi per natura ma anche a coloro che sono buoni per volontà, che si *costringono* ad essere buoni⁴⁹. Tuttavia ciò che conta è che – comunque essi siano buoni, in modo naturale o artificiale – il saggio sa che essi costituiscono il suo «materiale» necessario, senza il quale il «vuoto» che egli è non avrebbe modo di essere attivo. Non solo: grazie all'uso del vuoto, il saggio è privo di pregiudizi e di discriminazioni, anche se percepisce e conosce le differenze; perciò, nei confronti delle persone, mantiene un atteggiamento di equanimità: «L'uomo buono lo tratto con bontà, e colui che non è buono, tratto anche lui con bontà; in questo modo ottengo bontà»⁵⁰. Quindi il vuoto etico proposto dai taoisti non equivale alla negazione o all'assenza di qualsiasi azione «buona», ma solo all'assenza di ogni *intenzione* di fare un'azione buona in base a qualche principio o precetto morale; ovvero equivale all'assenza di un'*idea generale* di bontà a cui si dovrebbe adeguare ogni azione particolare. Anzi, per i taoisti classici, proprio questa assenza dell'intenzionalità morale e dell'idea generale di bontà è nel contempo condizione necessaria e garanzia ottimale della qualità morale dell'azione, perché preserva da ogni sudditanza a norme obbliganti, ma anche da ogni ambizione a premi e a meriti:

Chi dimentica il bene, per ciò stesso sarà buono⁵¹.

Perciò il Santo agisce, ma non ne trae nessuna sicurezza; quando un'opera è compiuta, egli non si sofferma su di essa⁵².

Quando regna la virtù perfetta ognuno va per la retta strada senza conoscere il senso del dovere; gli uomini si amano l'un l'altro senza conoscere l'ideale dell'amore umanitario; sono sinceri senza sapere che cosa sia la lealtà; sono di parola senza conoscere il valore della fiducia. Si aiutano a vicenda e non sanno di farsi dei favori⁵³.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ La polemica è nei confronti del moralismo confuciano, ma tende a valere nei confronti di qualsiasi forma di moralismo. Su ciò cfr. Wu Kuang Ming, *Deconcentration of Morality: Taoist Esthetics of Person Making*, in «Chinese Studies», 1, 2, 1983, pp. 625-55.

⁵⁰ DDJ, XLIX, p. 117.

⁵¹ ZZ, XXVI, p. 251.

⁵² DDJ, LXXVII, p. 165.

⁵³ ZZ, XII, p. 111.

Pertanto il vuoto etico proposto – più che «propugnato» – dal taoismo classico non comporta affatto un nichilismo etico: non viene negata la possibilità dell'azione eccellente, ma viene negata l'eccellenza di un'azione che *vuole* ispirarsi ad una norma di eccellenza. Anzi: è proprio il vuoto etico la garanzia dell'efficacia dell'azione. In un certo senso si potrebbe dire che l'azione etica prospettata nei testi taoisti classici sembra essere ancor più «pura» di quella formulata dal razionalismo etico di Kant: per i taoisti infatti l'azione eccellente si attua non solo indipendentemente da «motivi determinanti pratici», ma anche dai dettami di una «ragion pura pratica»; in altri termini: per il taoismo l'azione eccellente è quella che si realizza in assenza di moventi e nel vuoto di finalità, ed è quindi perfetta nella misura in cui *non* mette in pratica nessun Dovere. Non per questo, tuttavia, è priva di effetti; al contrario, ottiene il massimo di effetto: ovviamente non nel senso che «raggiunge l'obiettivo fissato» – dal momento che non ha alcun obiettivo fissato che la dirige e la condiziona –, ma nel senso che lascia agli esseri e agli eventi il massimo spazio di realizzazione, offre agli altri la più ampia libertà di esprimere la loro natura. Il vuoto, l'assenza di obiettivi, di scopi e di fini costituisce per i taoisti non l'ostacolo ma la *condizione indispensabile* per l'efficacia dell'azione. In particolare nel *Daodejing* si cerca di illustrare questo apparente paradosso ricorrendo ad una serie di metafore che si richiamano alla *forza della debolezza*: a quella del *neonato* che, non avendo alcuna intenzione nei confronti di insetti, serpi, belve feroci e uccelli rapaci, non viene da essi attaccato e danneggiato⁵⁴; a quella della *valle* e della *femmina*, nella quiete delle quali ogni turbolenza precipita e si placa⁵⁵; a quella dell'*acqua*, la cui debole ma costante azione riesce ad intaccare anche i materiali più duri⁵⁶, secondo una legge universale in base alla quale «mollezza e debolezza vincono durezza e forza»⁵⁷; infatti «ciò che è duro e rigido (forte) è servo della morte; ciò che è tenero e debole è servo della vita»⁵⁸.

Osservazioni analoghe a quelle sviluppate a proposito del vuoto etico vanno fatte anche a proposito del vuoto politico. Anche in questo caso la prospettiva taoista, apparentemente solo negativa,

⁵⁴ Cfr. *DDJ*, LV.

⁵⁵ Cfr. *ibid.*, VI; XV; XXVIII; XLII.

⁵⁶ Cfr. *ibid.*, LXXVIII.

⁵⁷ Cfr. *ibid.*, XXXVI; XLIII.

⁵⁸ *Ibid.*, LXXVI, p. 164.

astensionistica e quietistica, contiene una serie di implicazioni «positive», di considerazioni sull'efficacia del vuoto, sugli effetti che la sua attività produce: «Pratica il distacco, concentrati nel silenzio, conformati alla natura degli esseri, sii senza egoismo. Allora gli uomini saranno in pace»⁵⁹; «La Via è costantemente inattiva, eppure non c'è niente che non si faccia. Se a questo potessero attenersi i re vassalli, i diecimila esseri si svilupperebbero da soli»⁶⁰.

Nel *Daodejing* si trova addirittura un'ipotesi che rasenta l'utopia, secondo la quale il *non* governo sarebbe la garanzia di una giustizia sociale realizzata mediante una distribuzione egualitaria dei beni: «La Via del Cielo toglie il sovrappiù e aggiunge ciò che manca»⁶¹.

Come il vuoto etico e quello politico sviluppano una loro efficacia, così è anche per il vuoto «tecnologico»: è vero che nello *Zhuangzi* è detto che «chi si serve di macchine il suo spirito si meccanizza»⁶² e che nel *Daodejing* è scritto che per tornare alla purezza bisogna abolire l'abilità⁶³; ma lo stesso *Zhuangzi* riprende e fa sua⁶⁴ la tesi contenuta nel *Daodejing* secondo la quale è da considerare «il più abile come maldestro»⁶⁵.

Che cosa si intende con ciò lo si vedrà in concreto e in particolare quando si tratterà dell'abilità suprema nell'arte pittorica e nell'arte della recitazione, dove l'artista raggiunge il massimo dell'efficacia e della perfezione quando *dimentica* la tecnica acquisita. Tuttavia anche a questo livello di discorso generale sul vuoto, meglio di ogni speculazione astratta è l'esempio concreto narrato nell'episodio del cuoco Ting. Al principe Wen Hui che si meravigliava per la sua straordinaria abilità nel macellare un bue, Ting rispose:

Amo il Tao e così miglio nella mia arte. All'inizio della carriera non vedevo che il bue. Dopo tre anni di pratica non vedevo più il bue. Adesso è il mio spirito che opera, più che i miei occhi. I miei sensi non agiscono più, ma soltanto il mio spirito. Conosco la conformazione naturale del bue e attacco solo gli interstizi»⁶⁶.

⁵⁹ ZZ, VII, p. 71. Cfr. anche XI, p. 90; XIX, p. 165; XX, pp. 176-77, 181; XXI, pp. 193-94; XXII, pp. 201, 207; XXXIII, pp. 210, 213, 217; XXXIV, pp. 222-23, 226, 228, 232; XXXV, pp. 238, 241; XXXVI, pp. 248, 250, 253; XXXVII, pp. 203, 260-61, 270-71; XXI, pp. 292-93; XXXI, p. 301; XXXII, pp. 308, 311.

⁶⁰ DDJ, XXXVII, p. 97; cfr. anche XLVIII; LVII; LIX; LXV; LXXII.

⁶¹ *Ibid.*, LXXVII, p. 165.

⁶² ZZ, XII, p. 107.

⁶³ Cfr. DDJ, XIX, p. 62.

⁶⁴ ZZ, X, p. 87.

⁶⁵ Cfr. DDJ, XLV, p. 112.

⁶⁶ ZZ, III, pp. 33-34.

L'eccellere in una tecnica dipende dunque dall'esercizio; ma l'esercizio non comporta una semplice ripetizione di gesti finalizzata al dominio sulla «cosa» su cui ci si esercita: esso implica la «coltivazione» e quindi lo sviluppo della capacità di individuare e di seguire i «vuoti» della cosa; esso significa prima di tutto, dunque, cura ed incremento della «virtù» di cogliere ed assecondare il *dao*, la via della materia che viene trattata: in modo tale che ciò che di nuovo avviene non è una trasformazione operata esclusivamente dall'intervento esterno dell'esecutore, ma è una trasformazione che si opera per mezzo di tale intervento. Nel caso specifico dell'episodio appena ricordato: il *massimo* della qualità nella macellazione si ha quando è *minimo* l'intervento del macellaio, il che non significa semplicisticamente «quando il macellaio non fa niente», ma quando questi «si affida» agli interstizi, ai vuoti della carne, in modo tale che sembra sia la stessa carne a separarsi, a suddividersi. Questa «arte» o «tecnica» consistente nell'abilità ad usare il vuoto non è limitata al caso del macellare: nei testi taoisti viene menzionata anche a proposito di molte altre attività, come la musica, l'intaglio, il nuoto, l'arte della spada ecc.⁶⁷; tanto che, in generale, può essere intesa in rapporto e in funzione di *ogni* attività.

Pertanto le tesi apparentemente antitecnologiche rintracciabili nei testi taoisti classici possono avere, certo, una giustificazione di carattere sociale e politico – in quanto derivanti da un giudizio negativo dei taoisti contro l'uso antipopolare che della tecnologia veniva fatto da parte dei feudatari⁶⁸ –, ma vanno innanzitutto intese nel senso che, per i taoisti, non può esservi uso *efficace* delle cose, della natura e, in genere, della vita, se non è attiva la capacità di usare il vuoto: vuoto che è presente e attivo nei singoli esseri, come mostra il caso del saggio; nelle questioni politiche, come mostra il caso del governante illuminato; e nelle cose della natura, come mostra il caso dell'artigiano Ting. Solo quando l'uso del vuoto è in funzione vi è la «grande abilità che sembra mancanza di abilità»: la «grande abilità» infatti è caratterizzata dall'assenza di intenzionalità e, quindi, di sforzo; l'opera riesce al meglio quando l'io si mette da parte e la fatica scompare; l'esecuzione raggiunge la perfezione quando il duro esercizio del vuoto riesce a cancellare volontà e tensione presenti nell'apprendistato. In breve: la «grande abilità» compare

⁶⁷ Cfr. *ibid.*, II, p. 22; xxx, pp. 166, 171; xxx, p. 287. Cfr. anche *LT*, v, pp. 115-16.

⁶⁸ Cfr. Needham, *Scienza e civiltà*, cit., vol. II, pp. 142 ss.

quando scompare la «piccola» abilità ancora immersa e soffocata nell'intenzione di riuscire, ancora dominata dalla materia che vorrebbe dominare, ancora irretita dai mezzi tecnici utilizzati per questa volontà di dominio. La «grande abilità», invece, non volendo dominare la materia sulla quale si esercita, non ne viene nemmeno dominata: «Solo colui che fa uso delle cose senza venirne posseduto può dominare le cose»⁶⁹. Il che rimanda ad una qualità di esperienza paradossale ma non per questo impossibile, difficile ma praticabile: quella per cui si ottiene qualcosa quando l'idea stessa di ottenere svanisce. Il vuoto «tecnico» che più da vicino interessa il vuoto «artistico» non determina una condizione o, peggio ancora, un precetto nichilistico, ma richiama l'attenzione alla «via delle cose», al *dao* della materia e della natura, seguendo il quale dalle cose si ottiene utilità senza danneggiarle, vantaggi senza rovinarle: si ottiene, insomma, *convenienza* nel duplice senso per il quale esse, da un lato, «convengono» ad un certo uso mostrando il loro vuoto e, dall'altro, ma nel contempo, a chi le maneggia «conviene» usare il loro vuoto facendosi egli stesso vuoto.

Questa «convenienza» tecnica in cui convergono il vuoto delle cose e il vuoto di chi le adopera è da tener ferma all'attenzione per l'influsso centrale e potente che essa ha nel campo delle arti. Con questa valenza e in questa direzione essa è già tutta presente in un breve passo dello *Zhuangzi*: «L'artigiano Shui torniva oggetti così perfetti che sembravano disegnati con il compasso e la squadra; il suo dito seguiva la forma delle cose senza che la sua coscienza intervenisse. Giungeva a simile abilità perché la sua anima, concentrata, era libera da ogni ostacolo»⁷⁰. Vi è qui in sintesi esposta l'intera teoria del vuoto «tecnico»: 1) la perfezione può essere ottenuta anche senza l'impiego intenso ed esteso di mezzi sofisticati; 2) l'importante invece è a) seguire la forma delle cose, ossia, più propriamente, il rapporto che in esse si stabilisce e agisce tra pieni e vuoti; e b) fare il vuoto dentro di sé, in modo che la forma delle cose si riveli senza impedimenti, cioè senza le interferenze di qualsiasi tipo che la coscienza continuamente produce ed inventa; 3) coscienza *vuota* non significa coscienza *annullata*: essa, per essere «libera da ogni ostacolo» deve essere «concentrata», ossia coltivare l'attenzione a cogliere il vuoto delle cose e a fare il vuoto dentro di sé.

⁶⁹ ZZ, XI, p. 98.

⁷⁰ *Ibid.*, XXX, p. 172.

3. PRATICHE DEL VUOTO

Cominciano a questo punto a farsi chiare le ragioni per le quali le discipline *psicofisiche* previste dal taoismo non sono né accessorie né separate rispetto alle considerazioni generali sul vuoto da esso sviluppate. Cogliere il vuoto delle cose e fare il vuoto dentro di sé non sono infatti due operazioni astratte, prodotte dal lavoro dell'intelletto, conseguenze di un'azione esclusivamente speculativa: sono invece il risultato di un esercizio che coinvolge, al contempo, corpo e mente; sono effetti di una disciplina che trasforma insieme i sensi e l'intelligenza; indicano la condizione risultante da una pratica di *áskesis*⁷¹ che trasfigura tanto i modi di vita quanto le forme di pensiero. Insistere su questo punto, ossia sul fatto che gli aspetti «ascetici» sono, nella proposta taoista sul vuoto, fondamentali e decisivi, è assolutamente indispensabile non solo per evidenziare e misurare l'originalità di tale proposta rispetto ad altre tradizioni di pensiero e d'azione, ma soprattutto per sottolineare fin d'ora che ogni riflessione estetica così come ogni attività artistica direttamente o indirettamente connessa al taoismo non può venire intesa né tantomeno compresa senza vederne la nascita e lo sviluppo incentrati nell'attività ascetica.

Per considerare da vicino i caratteri specifici di questa attività di *áskesis* è necessario capire in particolare cosa significhino e cosa implicino le operazioni di fare il vuoto nel corpo e nella mente. Per capire questo è però necessario cercare di chiarire preliminarmente quali siano per il taoismo la nozione e la funzione del *corpo* e quali siano i caratteri specifici della *meditazione* taoista. In generale sono da tener presenti due aspetti peculiari: innanzitutto che il corpo, per i taoisti, non è un semplice oggetto di indagine anatomica, né un semplice involucro materiale di qualche essenza spirituale, ma è *corpo di trasformazione*, luogo di processi da tenere in equilibrio, spazio di energie da bilanciare; in secondo luogo, che il corpo *umano* costituisce l'elemento di un corpo più vasto, sociale e astrale: più in particolare, esso è una *funzione* e un *momento* del corpo *sociale* e del corpo *cosmico*. Di conseguenza la quantità e la qualità delle trasformazioni che ciascun individuo riesce ad ottenere nel *proprio* corpo hanno il loro influsso nell'ambito sociale e nell'ambiente naturale: ciò significa che medicina, politica e astrologia non

⁷¹ Usiamo qui il termine greco come equivalente di «esercizio», «disciplina».

vengono considerate dal taoismo come discipline separate, ciascuna con un proprio, isolato oggetto d'indagine, ma hanno tutte un medesimo oggetto da trattare, benché i modi per farlo siano differenziati. Questo oggetto è il corpo come spazio di trasformazioni⁷².

Che le condizioni fisiche del corpo abbiano rapporti con ciò che non è immediatamente riconducibile all'anatomia e alla fisiologia appare chiaro da questo passo dello *Zhuangzi*:

L'eroe che si sacrifica per i suoi simili è da tutti considerato buono; questo non basta a conservargli la vita. Non so se in questo caso il bene si distingua veramente dal male. Se dico che un tale bene è il bene, come mai questo bene non è in grado di conservare la persona dell'eroe? Se pretendo che questo bene non è il vero bene, come ammettere allora che l'eroe possa salvare la vita degli altri uomini?⁷³

Come a dire: anche il massimo impegno *etico* rischia di essere vanificato se non è costruito e messo in atto sulla base di un benessere *fisico*; combattere per ottenere l'equilibrio sociale senza lavorare per l'equilibrio del proprio corpo rischia di compromettere, oltre che la propria salute, anche quella sociale. A proposito di questo nesso tra benessere personale e benessere generale è da prestare attenzione ad un aspetto particolare del discorso taoista: la salute, l'equilibrio delle energie, il benessere personale non vanno perseguiti *in vista di* raggiungere quello generale, perché già l'idea di questa finalità è fattore di squilibrio, provoca tensioni che minacciano la condizione di tranquillità e di stabilità che si va realizzando. Per quanto paradossale possa apparire, lo stesso avviene per la ricerca del benessere personale: se essa è perseguita con sforzo e tenacia, questo stesso sforzo e questa stessa tenacia rischiano di produrre delle tensioni che impediscono il conseguimento del benessere personale. Se invece, la ricerca sia del benessere generale che di quello personale viene coltivata in un *vuoto di finalità* si produrrà anche quel *vuoto di tensioni* che garantisce e favorisce la riuscita. Non solo: l'assenza di finalità generanti tensioni produce un nesso immediato tra benessere personale e benessere generale, in quanto ogni momento, ogni fase in cui si determina l'equilibrio personale si manifesta spontaneamente all'esterno diventando, senza volerlo,

⁷² Su questo modo di intendere il corpo cfr. Granet, *Il pensiero cinese*, cit., pp. 271 ss.; H. Maspero, *Il soffio vivo*, trad. it. Milano 1985; K. Schipper, *Il corpo taoista*, trad. it. Roma 1983.

⁷³ ZZ, XVIII, p. 157.

modello dell'equilibrio generale, esempio per il benessere sociale. Per questo nello *Zhuangzi* è scritto: «Dirigere gli altri è innanzitutto rettificare se stessi»⁷⁴, e nel *Daodejing*: «perciò il Santo si aggrappa all'unità e ne fa la misura dell'impero»⁷⁵. Ed è per questo motivo che il taoismo preferisce sempre la *condotta esemplare* alla trasmissione di una dottrina etica o di un codice di comportamento. Parlando del maestro, l'allievo Tian Zifang dice infatti che «quando qualcuno non è sulla via giusta, egli rettifica il *proprio* comportamento perché l'altro prenda coscienza del suo errore, dopo di che le sue cattive intenzioni svaniscono da sole»⁷⁶.

Ora, «rettificare il comportamento» significa «custodire l'Uno». Ma «custodire l'Uno»⁷⁷ significa seguire il tao nel senso di saper far uso del vuoto: il principale e il primo luogo in cui si può cominciare ad apprendere l'uso del vuoto è proprio nel corpo, è il *vuoto del corpo*. In generale tutto il sapere medico della Cina antica e, in particolare quello taoista, riserva un'attenzione privilegiata a quegli organi del corpo vivente che, in quanto *cavi*, funzionano da pompe, da canali o da filtri, e, in quanto tali, permettono la circolazione degli elementi aerei e liquidi⁷⁸. Per i taoisti ciascuno di questi organi in un certo senso «respira», in quanto esplica un'attività simile a quella dei polmoni consistente in un *alternarsi* di riempimento e di svuotamento. Tuttavia, fondamentale, perché considerata alla base della vita di tutti gli organi e di tutti i processi fisiologici, è per i taoisti la *respirazione*: in particolare, essa è necessaria alla circolazione sanguigna oltre che alla costituzione del sangue, le quali sono a loro volta necessarie allo sviluppo e al funzionamento di ogni altro organo⁷⁹. Quindi la respirazione fa del corpo non un semplice *meccanismo* di parti in movimento, ma un *organismo* di trasformazioni, un «corpo di trasformazione». La respirazione inoltre,

⁷⁴ *Ibid.*, xiv, p. 131.

⁷⁵ *DDJ*, xxii, p. 69.

⁷⁶ *ZZ*, xxi, p. 186 (sottolineatura nostra).

⁷⁷ Cfr. *DDJ*, xxxix e *ZZ*, xxii e xi. Sul «custodire l'Uno» cfr. I. Robinet, *Meditazione taoista*, trad. it. Roma 1984, cap. 4; cfr., in generale, anche Ch. Luk, *I segreti della meditazione cinese*, trad. it. Roma 1965, capp. 5-7.

⁷⁸ Tali organi sono costituiti dai cinque visceri (fegato, cuore, milza, polmoni e reni), dai sei Ricettacoli (stomaco, cistifellea, vescica, intestino tenue, intestino crasso, «fiele») e dai tre Riscaldatori (esofago, vuoto dello stomaco, uretra) oltre che dagli orifizi (occhi, orecchie, narici, bocca, ano e vagina/pene). Su ciò cfr. Granet, *Il pensiero cinese*, cit., pp. 280 ss.; Maspero, *Il soffio vivo*, cit., pp. 15 ss.; J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Cambridge 1954, vol. vi, par. 44.

⁷⁹ Sul rapporto respirazione/circolazione cfr. Da Liu, *Il Tao e la cultura cinese*, trad. it. Roma 1981, p. 93.

funzione in cui massimamente si rende evidente l'utilità e l'utilizzabilità del vuoto, è quell'attività che mette in contatto i «soffi interni» (*nei qi*) tra di loro e questi con i «soffi esterni» (*wai qi*): essa infatti non solo garantisce la vitalità di ciascun corpo permettendo che vi avvenga la circolazione interna tra i «soffi» dei diversi organi, ma mette anche in comunicazione questa circolazione interna con l'ambiente esterno, sia con quello percorso dall'aria dei luoghi frequentati da ciascun corpo, sia con quello più vasto e lontano dell'atmosfera tutta. In breve: la respirazione produce un'osmosi tra il piccolo corpo di ogni singolo essere vivente e il grande corpo dell'universo infinito. Essa rende cosmico il corpo e corporeo il cosmo. Così Liezi sintetizza questa funzione osmotica: «Quando le energie di un corpo si riempiono e si svuotano, diminuiscono e crescono, sempre comunicano col cielo e con la terra adeguandosi ai diversi tipi di cose»⁸⁰.

Ora, solo se la circolazione dei «soffi interni» tra loro e quella tra i «soffi interni» e i «soffi esterni» riescono ad essere equilibrate grazie ad una corretta respirazione, cioè in virtù e in forza di un giusto uso del vuoto, si ha quell'armonia di funzioni vitali normalmente chiamata *salute*. Questa, infatti, non è costituita da uno *stato* di benessere risultante solo dalla somma di diversi organi funzionanti a dovere, ma è prodotta incessantemente da un *processo* di equilibri tra i diversi «soffi» e, quindi, da una dinamica di bilanciamento tra i diversi vuoti che questi «soffi» percorrono: tale processo viene definito «fusione unificante» (*hun he*) e rappresenta a livello fisiologico ciò che in generale viene definito come movimento del «custodire l'Uno». La respirazione, ritmata sull'alternanza tra inspirazione (riempimento, *yang*) ed espirazione (svuotamento, *yin*) può dunque esser intesa come materializzazione della dialettica del vuoto: essa mostra che il vuoto e l'uso del vuoto non sono, rispettivamente, un oggetto e un problema da trattare in modo astratto e formale, ma costituiscono delle questioni propriamente *vitali*. Dicono «vitali» è da precisare tuttavia che non è possibile relegare tali questioni nell'ambito puramente biologico che, per gran parte della metafisica occidentale, è sempre da considerarsi inferiore a quello «spirituale»: in realtà per i taoisti, come anche per le altre scuole di pensiero cinesi, non esiste un equivalente di ciò che la nostra tradizione ha denominato «anima»⁸¹. L'essere umano, per il taoismo, è

⁸⁰ LT, III, p. 66.

costituito essenzialmente da due principi, dallo *jing* (principio umido, *yin*) che presiede alla formazione dei fluidi presenti nel corpo, e dal *qi* (soffio, principio eterico, *yang*) che presiede alla formazione degli elementi aerei interni al corpo: essi vivono in un rapporto di complementarità come il Cielo e la Terra, come l'ombra e la luce, come l'aria e l'acqua. Il loro rapporto dinamico – rappresentato anch'esso dalla figura del *taijitu* – non interessa soltanto le interconnessioni tra elementi fisici ma anche quelle tra gli elementi fisici e quelli che nella nostra tradizione sono chiamati elementi «spirituali»: ogni parte e movimento del corpo come ogni elemento ed azione del pensiero non possono darsi ed effettuarsi senza il concorrere dei due principi. Ma, a loro volta, questi due principi non possono essere attivi se non mediante la respirazione, ossia mediante l'uso del vuoto: «L'uomo non può pensare se non respira»⁸².

Trattando della respirazione si è già al cuore della *meditazione taoista*, le cui tecniche sono assai articolate, tanto nel senso che prevedono una svariata quantità di regole, quanto nel senso che l'applicazione di tali regole ha diversi livelli di profondità⁸³. Vanno qui considerati solamente quegli aspetti connessi al tema della respirazione, sia perché sono alla base dei modi e dei tempi di esecuzione, sia, soprattutto, perché sono determinanti per realizzare quel processo di «fare il vuoto dentro di sé» che è fondamento e requisito necessario alla meditazione. Per designare l'attività del meditare la lingua cinese usa *zuo wang* 坐忘 che letteralmente significa «stare seduti dimenticando». Non a caso nello *Zhuangzi* Yan Hui, intendendo esporre in breve al maestro le caratteristiche della propria attività di meditante, dice: «Mi siedo e dimentico tutto»⁸⁴. Per evitare di interpretare queste parole in senso quietistico o, peggio, in

⁸¹ È noto del resto che originariamente anche il termine greco *psyché*, derivando dal verbo *psychō* (respiro), designava innanzitutto «soffio vitale». È interessante notare che, nella tradizione occidentale, questa attenzione alla respirazione come processo non esclusivamente fisico sia stata concessa solo dall'*esicasmo* (su ciò cfr. M. Paparozzi, *La spiritualità dell'Oriente cristiano*, Roma 1981). Sul problema dell'anima e del *qi* è importante la discussione avviata da U. Libbrecht con il suo articolo *Prana = Pneuma = ch'i?*, in *Thought and Law in Qin and Han China*, a cura di W.L. Idema-E. Zürcher, Leiden 1990, pp. 42-62.

⁸² ZZ, xxvi, p. 253.

⁸³ Cfr., oltre al fondamentale lavoro di Robinet, *Meditazione taoista*, cit.; D. Goleman, *Esperienze orientali di meditazione*, Roma 1982; C. Lamparelli, *Tecniche della meditazione orientale*, Milano 1985; Zhao Bi Chen, *Traité d'alchimie et de Physiologie Taoiste*, trad. fr. Paris 1979.

⁸⁴ ZZ, vii, p. 84.

senso nichilistico, è necessario cercare di precisare cosa può voler dire la locuzione «dimentico tutto». Nel contesto del medesimo passo appena citato vi sono a questo proposito indicazioni utili: «Dimentico la bontà e la giustizia». Con ciò Yan Hui riprende il contenuto di un tema ricorrente del taoismo classico⁸⁵, quello del rifiuto degli imperativi fondati sul dualismo morale, di qualsiasi tipo questo sia. «Dimentico il rito e la musica», continua Yan Hui, rifacendosi anche in questo caso alla costante polemica dei taoisti contro ogni sorta di formalismo sociale⁸⁶. «Mi spoglio del mio corpo», aggiunge poi Yan Hui, forse accennando all'abbandono delle ansie per la sua salute, ma molto più probabilmente – come suggerisce un'altra traduzione che dice «lascio inerte il corpo»⁸⁷ – volendo ribadire la necessità di lasciare il corpo «seduto in pace». «Cancellò i miei sensi» afferma inoltre Yan Hui, intendendo dire che si libera dal pregiudizio che identifica ciò che è sensibile con ciò che è vero⁸⁸. «Sopprimo ogni intelligenza» conclude infine Yan Hui, volendo sottolineare l'importanza di abbandonare ogni forma di sapere intellettualistico, ovvero ogni forma di erudizione⁸⁹. Gli stessi contenuti del discorso di Yan Hui si ritrovano, in forma più sintetica, in un altro passo dello *Zhuangzi*: «Il vuoto, la tranquillità, il distacco, la non-curanza; il silenzio, il non-agire sono la livella dell'equilibrio dell'universo, la perfezione della via e della virtù. [...] Questa pace conduce al vuoto, un vuoto che è pienezza, una pienezza che è totalità»⁹⁰. Ebbene, queste precisazioni che possono chiarire il significato dello «stare seduti in pace» e del «dimenticare tutto» non rispondono però alla domanda principale che riguarda cosa significhi in generale «dimenticare». Queste precisazioni riguardano infatti il «che cosa» è da dimenticare o il «di che cosa» svuotarsi, sono cioè relative all'*oggetto* dell'oblio o dello svuotamento; ma non chiariscono cosa sia «dimenticare» o «fare il vuoto»: non dicono

⁸⁵ Cfr. *DDJ*, v; viii; xviii; xix; xxxviii.

⁸⁶ Cfr., in particolare, *ibid.*, xxxviii, p. 99: «Se si abbandona la Via, allora (si fa valere) la Virtù. Se si abbandona la Virtù, allora (si fa valere) l'umanità. Se si abbandona l'umanità, allora (si fa valere) la giustizia. Se si abbandona la giustizia, allora (si fa valere) la condotta rituale. Difatti la condotta rituale è il sottile guscio della fedeltà e della buona fede, e l'inizio del disordine».

⁸⁷ Cfr. *Testi taoisti*, cit., p. 403.

⁸⁸ Un'altra traduzione dice: «Abbandono la forma»; in tal caso si tratterebbe della liberazione dalla rigidità delle apparenze formali con cui le cose e i fenomeni si presentano all'esperienza (*ibid.*).

⁸⁹ Ovvero, come si suggerisce altrimenti: «Respingo la conoscenza» (*ibid.*).

⁹⁰ *ZZ*, xiii, p. 114.

molto sul *processo* costituito dall'obliare o dallo svuotarsi, né dicono molto sul *come* tale processo sia reso possibile. Maggiori chiarimenti in questa direzione vengono offerti dal seguente passo:

Concéntrati, non ascoltare con i tuoi orecchi ma con il tuo spirito, non ascoltare con il tuo spirito (*xin*) ma con il tuo soffio. Gli orecchi si limitano ad ascoltare, lo spirito si limita a rappresentare se stesso. Il soffio che è il vuoto (*xu*), può conformarsi agli oggetti esteriori. È sul vuoto che si modella il Tao. Il vuoto è l'astinenza dello spirito⁹¹.

È qui innanzitutto chiara un'indicazione generale: lo spirito, la mente (*xin*) possiede, come i sensi, un potere limitato, a differenza del soffio, del respiro (*qi*) il quale, proprio in quanto vuoto, può adattarsi a qualsiasi cosa e situazione, ed esprimere così il massimo della capacità. Più in particolare, il passo vuol dire: per fare il vuoto è necessario mettere in sordina le sollecitazioni che ci provengono sia dai sensi – qui rappresentati emblematicamente dalle orecchie e dall'udito –, sia dall'attività mentale, la quale va considerata come fonte non solo di pensieri ma anche di ricordi e di immaginazioni, ossia di tutto il materiale che in vari modi intasa i canali psichici. Tuttavia ciò che di più importante viene precisato nel passo citato consiste nel fatto che è il *respiro* (*qi*), non lo spirito (*xin*), l'elemento fondamentale per ottenere il vuoto (*xu*). In termini generali ciò significa: per fare il vuoto non occorrono complicate pratiche fisiche o psichiche, né sono necessari grandi sforzi teoretici: è fondamentale saper respirare. In realtà per i taoisti il respirare che consente l'ottenimento del vuoto non si identifica con un'attività puramente meccanica, automatica e inconsapevole, ma è costituita dalla *concentrazione* sulla respirazione e dalla *profondità* della respirazione: concentrata è l'anima dell'artigiano Shui quando si libera da ogni ostacolo⁹²; «concentrati in silenzio» sono le parole del consiglio di Uomo Senza Nome a Radice del Cielo⁹³; «concéntrati» viene detto a Yan Hui. Per quanto riguarda la profondità della respirazione Zhuangzi dice dell'uomo perfetto vissuto in Antichità: «Respirava molto profondamente e la respirazione gli proveniva dai talloni; mentre la respirazione degli uomini comuni proviene solo dalla

⁹¹ *Ibid.*, iv, pp. 39-40.

⁹² Cfr. *ibid.*, xix, p. 172.

⁹³ Cfr. *ibid.*, vii, p. 71.

gola»⁹⁴. Allora, solo quando si riesce ad ottenere la costante concentrazione sulla respirazione e, nel contempo, questa raggiunge il massimo di profondità, cominciano a farsi sentire non solo le conseguenze ricordate prima (oblio dei dualismi morali, abbandono dell'erudizione e del pensare formalistico ecc.), ma anche altre conseguenze, di natura più concreta, quali la realizzazione della *calma*⁹⁵ e la capacità di *adattamento*⁹⁶; e se ne rendono manifeste altre ancora, meno dirette ma non per questo meno importanti, come gli *effetti* della calma nei confronti degli altri: infatti «soltanto la tranquillità può tranquillizzare, per la tranquillità di tutti»⁹⁷. Ciò può far da subito indovinare le ragioni profonde ma non occulte per le quali le arti e le esperienze estetiche generate e alimentate dalle pratiche meditative possano portare ad effetti, oltre che «spirituali», anche *fisici ed etici*.

Il vuoto che consegue alla pratica meditativa fondata sulla respirazione profonda, provocando calma e adattamento, produce anche le condizioni favorevoli per esperire la realtà fisica e psichica in modi diversi da quelli consueti, spesso condizionati da blocchi e da pregiudizi: fenomeni ed eventi non entrano più in un corpo intasato da stimoli e da sforzi o in una mente stipata di figure e di concetti e possono quindi mostrare la loro propria natura senza confusioni ed interferenze. Lo stesso materiale sensibile e intelligibile che prima, affastellato e contorto o anche solo *eccessivo*, ostruiva il corpo e la mente, ora può entrare in un ambiente completamente trasformato dal vuoto: gli stimoli si fanno più precisi e gli sforzi cedono tensione; le figure acquistano contorni più netti e i concetti contenuti più chiari. Come in un organismo a digiuno con maggiore intensità si avvertono i sapori, come nell'aria silenziosa i suoni trasmettono meglio la loro qualità, come su uno specchio d'acqua tranquilla le cose riflettono meglio la loro forma, così nel vuoto procurato dalla respirazione profonda ogni cosa ed ogni parola, ogni fatto ed ogni pensiero non scompaiono ma, anzi, esaltano la loro presenza, manifestano pienamente le loro qualità. Per questo nello *Zhuangzi* è detto che il vuoto è «un vuoto che è pienezza, una pienezza che è totalità». Anche in questo caso, allora, si rende evidente la natura *dialettica* del vuoto taoista: lo svuo-

⁹⁴ *Ibid.*, vi, p. 58.

⁹⁵ Cfr. *ibid.*, xxi, p. 218 e *DDJ*, xvi.

⁹⁶ Cfr. *ZZ*, xiv, p. 127 e *DDJ*, x.

⁹⁷ *ZZ*, v, p. 50.

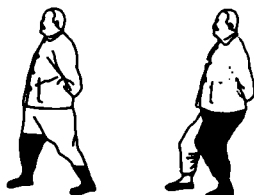
tamento non è fine a se stesso – per cui non si dovrebbe parlare di meditazione *sul* vuoto –, ma avviene in funzione di un riempimento qualitativamente migliore che, peraltro, deve sapersi destinato a cedere il passo ad un ulteriore svuotamento.

La meditazione centrata sulla respirazione profonda non conduce infatti all'arresto del respiro o all'annullamento della coscienza, ma all'*equilibrio* del respiro e alla *purificazione* della coscienza, senza che alcuna di queste condizioni possa venir considerata e vissuta come permanente. La concentrazione attivata nel processo meditativo non è dunque *sul* vuoto inteso come stato oggettivo che si produce con l'espirazione – e, per traslato, sul vuoto in generale – ma è sull'*alternarsi* di espirazione e inspirazione, e quindi, per traslato, sull'alternarsi di vuoto e pieno. Concentrarsi sulla dinamica fisiologica della respirazione significa per i taoisti concentrarsi su un'attività che, in scala ridotta, ossia secondo misura umana, riflette e riproduce un'attività che si esplica in dimensioni cosmiche: alla dialettica pieno/vuoto nel corpo umano corrisponde quella tra «grande» pieno e «grande» vuoto che connota la vita del Tao universale e che si dispiega, ad esempio, nello spazio tra Cielo e Terra paragonato nel *Daodejing* ad un immenso mantice. Se la respirazione è concentrata e profonda, si può *sentire* come ad ogni respiro corrisponda un respiro del mondo. Perciò secondo i taoisti concentrarsi sull'andamento della respirazione non significa soltanto prestare attenzione ad una «semplice» funzione fisiologica, ma anche alla «legge» universale, alla «Regola celeste» che governa tutti gli esseri e tutti i fenomeni combinando pieni e vuoti: «stare seduti in pace», concentrati sul ritmo della respirazione profonda, è allora esercizio di attenzione al proprio corpo e, nel contempo, «incorporazione» del mondo⁹⁸. Non è superfluo ricordare a questo punto che il taoismo ha elaborato anche una forma di *meditazione dinamica* la quale, ancor più di quella seduta, rende evidente, visibile e tangibile, la particolare dialettica tra pieni e vuoti che avviene nel corpo come determinazione della più generale dialettica tra pieni e vuoti che avviene in natura, nell'ambiente immediatamente circostante e in tutto lo spazio cosmico. Questa forma di meditazione dinamica è il *taijiquan*⁹⁹. In essa l'alternarsi di pieni e di vuoti non

⁹⁸ Si vedano, come esempi particolarmente suggestivi di tale «incorporazione del mondo», gli esercizi per «rivestirsi di stelle» (cfr. Robinet, *Meditazione taoista*, cit., pp. 231 ss.).

⁹⁹ Cfr. Jou Tsung Hwa, *Il Tao del Tai-chi chuan*, trad. it. Roma 1986.

avviene solo col ritmo scandito dalle inspirazioni e dalle espirazioni: a questo si accompagna il ritmo degli arti in movimento; in particolare, per esempio, quello del «caricamento» e dello «scaricamento» degli arti inferiori sommariamente indicato nelle seguenti figure¹⁰⁰:



L'esercizio che il *taijiquan* comporta non è esclusivamente fisico, perché implica in ogni momento anche la concentrazione mentale sui movimenti, ma non è nemmeno esclusivamente simbolico, perché induce anche una diversa qualità dell'azione: esso infatti mostra *praticamente* che *wu-wei* non significa affatto rinuncia all'agire, ma significa piuttosto agire utilizzando l'efficacia del vuoto. Il *taijiquan* – che può esser considerato l'archetipo di tutte quelle tecniche che in Occidente hanno assunto l'aberrante denominazione di «arti marziali» – è in realtà anche una disciplina *etica* che allena corpo e mente ad affrontare avversari e avversità senza necessariamente ricorrere alla semplicistica alternativa dell'attacco o della fuga: una disciplina che consente di mettere in pratica proprio quel «principio» del «vincere senza contendere» di cui parla il *Daodejing* e che ha nella forza dell'acqua il suo riferimento metaforico privilegiato.

Nel complesso dunque, il taoismo rappresenta il più completo insieme di riflessioni e di tecniche costruito attorno al tema e alla pratica del vuoto. Da questo punto di vista il suo influsso è difficilmente misurabile e valutabile sia in estensione che in profondità: basti ricordare che esso si è esercitato *direttamente* lungo tutta la storia della cultura e della civiltà cinesi ispirando tra l'altro attività assai diverse come l'arte della guerra¹⁰¹ e l'arte della pittura¹⁰². È però necessario ricordare che esso ha *indirettamente* ma decisamente agito, mediandosi con il buddhismo, sull'intera cultura giap-

¹⁰⁰ Tratte da *ibid.*, p. 117.

¹⁰¹ Cfr. Sun Tzu, *L'arte della guerra*, trad. it. Milano 1980.

¹⁰² Come si potrà constatare nel secondo capitolo della seconda parte di questo lavoro.

ponese: infatti il buddhismo zen che impregnerà di sé tutte le arti – ed in genere tutta la civiltà giapponese – si sviluppò dal buddhismo *chan*, originale innesto del buddhismo mahayana nella tradizione taoista, avvenuto a partire dall'arrivo in Cina di Bodhidharma (520 d.C.). Pertanto i riferimenti all'arte taoista di fare il vuoto e di praticarne l'utilità non verranno a mostrarsi necessari solo quando si dovrà trattare dei pittori cinesi direttamente implicati nella cultura taoista, ma anche quando si dovranno esaminare l'esperienza vissuta della cerimonia del tè o l'arte della rappresentazione nel teatro *nō* di Zeami.

IL VUOTO NEL BUDDHISMO

I. IL VUOTO NEL «CANONE»

La funzione del vuoto nel buddhismo zen e nelle arti che ad esso, per via diretta o indiretta, si sono ispirate, è di primaria e fondamentale importanza, ma per poterne evidenziare le caratteristiche principali è necessario chiarire come e quanto il problema del vuoto sia presente ed agisca ancor prima nel buddhismo in generale. Il buddhismo, infatti, ben prima di coniugarsi, in Cina, con il taoismo, e di generare il buddhismo *chan*, aveva autonomamente sviluppato una serie di profonde riflessioni attorno all'idea e all'esperienza del vuoto. Il buddhismo *chan* in Cina e il suo equivalente zen in Giappone non faranno che focalizzare e far risaltare ai massimi livelli, soprattutto nella pratica e nelle arti, un aspetto già presente, e in modo rilevante, nell'insegnamento originale del Buddha e nei testi da esso derivati. Si potrebbe dire che la complessa serie di riflessioni che il buddhismo ha prodotto attorno al problema del vuoto è tutta condensata in questi brevi versi del *Sutta Nipāta*:

«Contempla il mondo come vacuità, o Mogharajan, sempre restando rammemorante» – così disse il Beato. Avendo distrutto la teoria di se stesso si giungerà a superare la morte; il dio della morte non vedrà colui che in tal modo contemplerà il mondo¹.

¹ *Sutta Nipāta*, 1119, in *Canone Buddhista*, trad. it. Torino 1968, vol. 1, p. 560.

I testi buddhisti, tratti dal *Canone Buddhista*, vengono citati secondo le seguenti sigle:
SN: *Sutta Nipāta*;

È importante sottolineare in via preliminare che in questo passo, oltre al riferimento alla contemplazione del mondo come vacuità, vi sono anche altre due indicazioni che – come si vedrà più in particolare – sono decisive per comprendere il ruolo del vuoto nel buddhismo: da un lato, infatti, le parole «sempre restando rammemorante» alludono a quello stato di attenzione e di concentrazione che si ottiene nella pratica meditativa, e fissano in tal modo quel punto – rilevante, come si è visto, anche per il taoismo – in base al quale la *meditazione* che produce il vuoto vale tanto e forse più di ogni *teoria* sul o del vuoto; dall'altro, il passo mette in rilievo che il cogliere il mondo come vacuità conduce al trionfo sulla morte o, almeno al trionfo sulla *paura* della morte: con ciò il buddhismo si presenta subito con una connotazione soteriologica più esplicita e radicale di quella taoista.

Ai fini della nostra trattazione è ora di notevole importanza esplicitare i principali significati che si condensano in quel «contempla il mondo come vacuità». Tali significati vengono indicati, in forma più estesa, da un altro testo buddhista, il *Majjhima Nikāya*:

Ecco, o monaco, un saputo nobile discepolo, sensibile a ciò che è nobile, sciente nella nobile dottrina, istruito nella nobile dottrina, sensibile a ciò che è santo, sciente nella santa dottrina, istruito nella santa dottrina, non considera la forma come se stesso, né se stesso come forma, né la forma in se stesso, né se stesso nella forma; non considera la sensazione come se stesso, né se stesso come sensazione, né la sensazione in se stesso, né se stesso nella sensazione; non considera la percezione come se stesso, né se stesso come percezione, né la percezione in se stesso, né se stesso nella percezione; non considera la concezione come se stesso, né se stesso come concezione, né la concezione in se stesso, né se stesso nella concezione; non considera la coscienza come se stesso, né se stesso come coscienza.

D: *Dhammapada*;

U: *Udāna*;

DN: *Dīgha Nikāya*, in *Canone Buddhista*, trad. it. Torino 1986², vol. II.

Gli altri:

M: *Majjhima Nikāya*, in *I discorsi di Gotamo Buddha del Majjhimanikayo*, 3 voll., trad. it. Bari 1927;

A: *Anguttara-Nikāya*, 5 voll., London 1966-79;

TB: *Testi Buddhisti*, trad. it. Torino 1983;

VS: *Vimalakīrti Nirdeśa Sūtra*, trad. it. Roma 1982;

SD: *Sūtra del diamante*, in E. Conze, *I libri buddhisti della Sapienza*, trad. it. Roma 1976;

SC: *Sūtra del cuore*, ivi.

za, né la coscienza in se stesso, né se stesso nella coscienza. Così dunque, o monaco, non sorge la credenza nella personalità².

Ciò vuol dire, innanzitutto, che ogni forma materiale, così come ogni sensazione, ogni percezione ed ogni altro contenuto della coscienza, *non ha natura propria*: non si determina e non si definisce in modo autonomo come se possedesse un'identità *ab-soluta*, sciolta dal rapporto con ogni altro-da-sé. In altri termini: nessun elemento, sia fisico che psichico, sussiste *in sé*. Quest'idea della non-separabilità delle cose e dei fenomeni, così come dei contenuti della coscienza, è nei testi canonici buddhisti ribadita innumerevoli volte, ma trova la sua sistemazione compiuta nella teoria della coproduzione condizionata o della «originazione dipendente» (*Pratītyasamutpāda*, in sanscrito; *Patīccasamuppāda*, in pali)³. Non è qui né il luogo né il caso di analizzare in dettaglio questa teoria, ma è indispensabile sottolineare l'importanza dell'idea di assenza di «natura propria» nelle cose e nei pensieri, sia perché essa sarà al centro delle osservazioni e delle riflessioni contenute nella letteratura della *Prajñāpāramitā* sia perché consente di fissare una prima accezione di «vuoto» come assenza della possibilità di esistenza separata. «Mondo come vacuità», dunque, viene ora a significare: mondo strutturato da elementi interdipendenti, dove l'interdipendenza è consentita e garantita dal fatto che gli elementi sono privi di consistenza autonoma, e in tal senso sono *vuoti*. Tuttavia «mondo come vacuità» non presenta solo l'accezione per così dire «spaziale» che segnala una costitutiva assenza di limiti chiusi (*anattā*), ma presenta anche un'accezione «temporale» che connota una costitutiva assenza di continuità, un vuoto di permanenza, in una parola: impermanenza (*anicca*):

Poiché invero tutte le esistenze quali che siano e comunque siano, tutte le condizioni di esistenza sono impermanenti, dolorose e costituite da incessante mutamento⁴.

² *M*, III, p. 78; cfr. anche p. 131 e I, p. 340. «Così, Aggivessano, il Sublime ammaestra i suoi discepoli, e di tale specie è l'insegnamento, che presso i discepoli del Sublime ha il massimo valore: "il corpo, voi monaci, è mutabile, la sensazione è mutabile, la coscienza è mutabile. Il corpo, voi monaci, è vano, la sensazione è vana, la percezione è vana, la distinzione è vana, la coscienza è vana. Tutte le distinzioni sono mutabili, tutte le cose sono vane"».

³ Cfr. *ibid.*, I, pp. 383-84. Cfr. anche *DN*, xv, pp. 337-56. Sulla «coproduzione condizionata» cfr. l'approfondito studio di R.E.A. Johansson, *La psicologia dinamica del buddhismo antico*, trad. it. Roma 1980.

⁴ *U*, III, p. 187. Cfr. *A*, v, p. 107.

L'impermanenza non interessa solo le cose e i fenomeni fisici⁵, ma anche le sensazioni⁶, i sentimenti⁷ e gli stati di coscienza, anche i più elevati: «Anche del conseguimento del dominio della non coscienza né incoscienza il Sublime ha dichiarato l'impermanenza»⁸.

Si è dunque visto che la formula «mondo come vacuità» indica impossibilità di esistenza separata (*anattā*) e impossibilità di permanenza (*anicca*) non soltanto in riferimento agli oggetti e ai fenomeni del mondo esteriore, ma anche in relazione ai contenuti della coscienza. Tuttavia tale formula è talmente pregnante che consente di esplicitarne anche un significato che aumenta l'intensità dell'idea di vuoto, quello per cui assenza di assolutezza e di permanenza caratterizzano addirittura la coscienza stessa che coglie ed esprime tale assenza. Il procedimento per dimostrare la vacuità dell'io, della soggettività, della coscienza, consiste innanzitutto nel mostrare l'inconsistenza e l'impermanenza delle *componenti* della soggettività, ossia degli aggregati che ne garantiscono la costituzione e ne permettono il funzionamento. Questo è quanto si incaricano di dimostrare i testi dedicati alla trattazione dei cinque *khandha* (*skandha*, sanscrito)⁹.

Vi è però un testo assai più suggestivo che indica chiaramente la strada che conduce al vuoto dell'io: si tratta del capitolo cxx del *Majjhima Nikāya*, dove si descrive la purificazione della mente secondo una specie di andamento centripeto, partendo dall'orizzonte empirico esterno per giungere a quello spirituale interno. Nella descrizione di questo andamento si parte dall'idea di foresta, si passa attraverso quelle di terra, di uomo, di spazio infinito, di coscienza infinita, di non-esistenza, di coscienza e di incoscienza, per giungere a quella di «animo senza rappresentazioni», osservando come ciascuna di queste idee, essendo «composta e concepita», risulti necessariamente impermanente e, quindi, vuota. L'aspetto e la considerazione più interessanti riguardano proprio l'«animo senza rappresentazioni», perché, mostrandone l'impermanenza, si arriva a mostrare perfino l'*impermanenza della coscienza dell'impermanenza*. Si giunge, in altri termini, ad indicare la possibilità del «vuoto del vuoto» (*śūnya śūnyatā*), senza la quale continuerebbe a permanere una forma di attaccamento, di «affezione» al contenuto della coscienza, e, quindi persisterebbero motivi di sofferenza: «Perciò dun-

⁵ *M*, iii, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 348. Cfr. *Samyutta Nikāya*, v, p. 319 (P.T.S., London 1952²).

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, pp. 112-13; cfr. anche p. 79.

⁹ Cfr., in particolare, il *Samyutta Nikāya*.

que, Anando, se ora un monaco desiderasse: «Che io possa dimorare nel possesso dell'interiore vacanza!», allora, Anando, dal monaco proprio l'interiore animo deve essere placato, calmato, unificato, raccolto»¹⁰. Quest'ultimo passo rivela un'ulteriore valenza del discorso buddhista sul vuoto: esso infatti non solo ribadisce il contenuto della formula «ciò non è mio, questo non sono io, questo non è me stesso»¹¹ – la quale dichiara l'impossibilità di identificarsi in qualcosa, anche se questo «qualcosa» è il vuoto –, ma dichiara che tale impossibilità è *salutare*, perché evita radicalmente ogni forma di attaccamento e, quindi, previene ogni motivo di dolore: chi è consapevole che ogni cosa o evento materiale, così come ogni contenuto o conoscenza spirituale è impermanente non ha più alcuna ragione di trattenerla come oggetto di desiderio e di attaccamento e, quindi, si rende capace di non soffrirne la perdita¹². Con ciò il buddhismo mostra l'intrinseca e diretta connessione tra gnoseologia ed etica; o, meglio, in termini meno astratti: tra livelli di conoscenza e modi di porsi dell'esperienza. Il che, ancor più esplicitamente, significa: tanto più e tanto meglio si conoscono i caratteri *anattā* e *anicca* dell'esperienza, tanto meno si soffre. Questa connessione tra conoscenza e modo di vita non è di secondaria importanza, soprattutto ai fini della nostra trattazione; se, infatti, l'esperienza estetica rientra in qualche modo nell'ambito più vasto dell'esperienza conoscitiva, e se quest'ultima comporta dei mutamenti radicali e tangibili nel modo di affrontare «nascita, malattia, vecchiaia e morte»¹³, risulta allora evidente che anche l'esperienza estetica del vuoto incide direttamente nel plasmare i modi di affrontare il dolore in ogni suo aspetto: la sua realtà, le sue cause e le sue conseguenze¹⁴. Tuttavia considerare la connessione tra gnoseologia ed etica non è affatto per il buddhismo un'operazione esclusivamente teorica o intellettuale: il «mondo come vacuità» non è il titolo o l'insegna di

¹⁰ *M.*, III, p. 187.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹² Sul fatto che, nonostante le apparenze, il buddhismo non è una dottrina del pessimismo, cfr. W. Rahula, *L'insegnamento del Buddha*, trad. it. Roma 1984 e F.J. Hoffmann, *Rationality and Mind in Early Buddhism*, Delhi 1987, cap. 3. Sulla centralità del vuoto nel buddhismo cfr. Buddhadasa, *Il cuore dell'albero della Bodhi*, trad. it. Roma 1991, pp. 44-102. Sull'importanza del vuoto nelle diverse scuole buddhiste cfr. Junjiro Takakusu, *The Essentials of Buddhist Philosophy*, Honolulu 1956³, pp. 43-47, 100-107, 76-79, 132-37.

¹³ *M.*, I, pp. 69-70.

¹⁴ Com'è noto le «Quattro Nobili Verità» pronunciate dal Buddha sono centrate attorno al problema del dolore: 1) esistenza del dolore (*Dukkha*); 2) origine del dolore (*Samudaya*); 3) cessazione del dolore (*Nirodha*); 4) sentiero che porta alla cessazione del dolore (*Magga*).

una teoria o di una dottrina, e nemmeno la sigla che designa un sistema speculativo, ma è la denominazione del *risultato di una pratica*. Tale pratica è costituita dalla meditazione.

Prima di vedere da vicino in che cosa consista la pratica meditativa buddhista volta alla produzione del vuoto, sono necessarie alcune precisazioni. Innanzitutto e in generale è da ricordare che la meditazione – non solo quella buddhista – ha un significato e un valore assai diversi dalla preghiera¹⁵: in essa infatti non si supplica né si invoca alcuna divinità o potenza trascendente, e, quindi, non si ringrazia né si maledice per quello che è stato concesso o rifiutato. Ma, soprattutto, non si colloquia: né con Dio, né con altri e nemmeno con se stessi¹⁶. Nella meditazione buddhista l'uso e l'efficacia delle parole non sono eliminati, ma sospesi, in modo da diminuirne al massimo il potere condizionante: essa consiste soprattutto in un lavoro di osservazione esteriore ed interiore il più possibile neutra e «oggettiva», essa si attua come una pratica di *attenzione* concentrata su ciò che accade nella mente, nel corpo e nel mondo¹⁷.

In secondo luogo, ma non secondariamente, è da ricordare che nei testi canonici buddhisti si insiste sempre sulla differenza tra meditazione ascetica e pratiche di ascetismo esasperato. L'ascesi vera e propria – come è ben rammentato nel termine greco *áskesis* da noi impiegato in precedenza – è un esercizio, una disciplina che comporta una conoscenza di sé e del mondo volta a costruire una condizione psicofisica di equilibrio e di armonia. Pertanto ogni atto o idea che possa turbare il corpo o la mente non solo non favorisce ma addirittura impedisce la formazione di tale condizione: l'auto-flagellazione, il digiuno mortificante, la miseria ricercata e ogni altra forma di macerazione fisica e psichica rischiano sempre di diventare oggetti di attaccamento, motivi di rituali ossessivi, e quindi *ostacoli*

¹⁵ Sulla meditazione buddhista cfr. i fondamentali lavori di Nyanaponika Thera, *Il cuore della meditazione buddhista*, trad. it. Roma 1978 e *La visione del Dhamma*, trad. it. Roma 1988. Cfr. inoltre E. Conze, *Meditazione buddhista*, trad. it. Roma 1977; Khantipalo, *Calma e visione profonda*, trad. it. Roma 1982; Paravahera Vajiranana Mahathera, *Buddhist Meditation in Theory and Practice*, Kuala Lumpur 1975².

¹⁶ Sul significato del silenzio nella meditazione cfr. L. Angel, *The Silence of the Mystics*, Toronto 1983, in più punti polemico con gli ormai classici contributi di N. Smart, *Reasons and Faith*, London 1958; *Philosophers and Religious Truth*, London 1964; *The Yogi and the Devotee*, London 1968.

¹⁷ Non è insignificante ricordare che la lingua latina indica con il verbo *orare* sia il parlare che il supplicare, e che invece usa il verbo *meditare* per indicare un «esercitarsi» analogo a quello designato dal termine greco *áskesis*; «meditare», rinviando inoltre al verbo *medeor* di cui è iterativo, indica un «prendersi cura». In tal senso si può intendere il meditante come un silenzioso medico di se stesso, e non come un supplicante.

all'attenzione e all'osservazione pura, nonché impedimenti alla realizzazione dell'equilibrio. Non a caso nel *Sutta Nipāta* sono scritte parole inequivocabili a questo proposito:

Non certo mangiare carne di pesce, oppure digiunare,
Non la nudità, la tonsura, i capelli annodati, l'essere coperto di polvere
o vestire pelli non conciate,
E neppure il culto e la libazione al fuoco,
E nemmeno le molte asceti immortali nel mondo,
Né gli inni, le oblazioni, i sacrifici, l'osservanza dei riti stagionali
Purificano l'uomo che non abbia trascorso ogni dubbio¹⁸.

Ora, fatte queste due precisazioni preliminari che riducono di molto il tasso di equivocità a proposito della meditazione buddhista, è possibile indicare direttamente il contenuto di quei passi dei testi canonici che mettono in risalto il ruolo della meditazione. È innanzitutto da ricordare il senso della locuzione «sempre restando rammemorante» che connota l'invito a contemplare la realtà; esso dice che la meditazione, pur avendo tempi e luoghi di svolgimento particolari, tende ad identificarsi con la conoscenza in generale. È infatti nel *Dhammapada* è scritto: «Non esiste meditazione ove non sia conoscenza, né vi è conoscenza ove non sia meditazione»¹⁹.

Quale sia l'oggetto di tale conoscenza è indicato chiaramente nel già citato passo delle *Udāna*: «Tutte le esistenze, quali che siano e comunque siano, tutte le condizioni di esistenza sono impermanenti, dolorose e costituite da incessante mutamento». Tuttavia è subito da precisare che tale conoscenza non si limita al vedere «teorico», al puro *theorēin*, ma implica anche un'esperienza corporea dell'oggetto conosciuto, comporta cioè l'esperire, in termini fisicamente percepibili, l'impermanenza e, quindi, il vuoto di consistenza autonoma di cui sono costituite tutte le cose, siano esse oggetti materiali o mentali. L'esercizio della consapevolezza si attua infatti mediante l'*attenzione alla respirazione (ānāpāna-sati)*²⁰. Come

¹⁸ SN, II, p. 392. Cfr. anche M, I, pp. 115, 286, 359, 412; II, pp. 7, 66, 108, 371; III, pp. 109, 331. Cfr. anche DN, VIII, pp. 182-200 e 656-76. Sul fatto che l'asceti ha da essere gioiosa cfr. DN, II, x, xxx.

¹⁹ D, xxv, p. 143.

²⁰ Il testo buddhista fondamentale a questo riguardo è il *Visuddhimagga*, per il quale cfr. Nanamoli Thera, *Visuddhimagga: the Path of Purification*, Berkeley 1976. Tuttavia si tengano presenti le giuste critiche al *Visuddhimagga* di Buddhaghosa fatte da Buddhadasa, *Io e mio*, trad. it. Roma 1991, pp. 145-50.

nel taoismo, anche nel buddhismo, la respirazione viene considerata come il più immediato dei processi fisiologici che possono rappresentare contemporaneamente il *divenire* – e, quindi, l'impermanenza della realtà –, e la funzione del vuoto, condizione necessaria del divenire stesso: «Monaci, permanete osservando l'impurità propria a questo corpo, stabilite bene "di fronte" a ciascuno di voi la concentrazione sull'inspirazione ed espirazione e permanete osservando l'impermanenza (*anicca, anitya*) di tutte le cose composte (*samskara*)»²¹.

Non è facile per le abitudini indotte dalla nostra tradizione filosofica occidentale – spesso artefice e vittima di diverse forme di dualismo tra corpo e anima – cogliere appieno questo punto cruciale di tutta la cultura orientale e, in particolare, di quella buddhista. Tuttavia, quando si legge nel *Canone* che il praticante «s'assiede con le gambe incrociate, il corpo diritto e sollevato e s'esercita nel sapere. Cosciente egli inspira, cosciente egli espira»²², si può cominciare a comprendere come, per il buddhismo, l'«esercizio del sapere» non sia separato dalla consapevolezza di un processo fisiologico elementare (inspirazione-espirazione) prodotta dalla pratica meditativa: ciò significa in generale che non esiste per il buddhismo la possibilità di un esercizio spirituale esterno ed estraneo alla corporeità; ad un livello ancor più generale il buddhismo ritiene infatti che non vi possa essere mai coscienza *pura*, priva di contenuto, ma che vi sia sempre «coscienza-di»: «Questa sensazione, o fratello, questa percezione e questa coscienza: queste tre appaiono legate, non separate, ed è impossibile distinguerle e darne differenza. Poiché ciò che uno sente, fratello, ciò egli percepisce, e quello che percepisce, di ciò egli è conscio»²³.

Riprendendo ora in considerazione il fondamentale nesso tra meditazione e respirazione è da tener presente che, se la corretta respirazione è alla base di qualsiasi *movimento*, l'attenzione alla respirazione diventa attenzione ad *ogni* movimento. In altri termini: la meditazione produce i suoi *effetti* benefici non solo nel momento e nel luogo nei quali essa viene praticata secondo le semplici regole prescritte (seduti, con la schiena dritta ecc.), ma anche nei tempi e negli spazi di *tutta* la vita quotidiana. Per questo nel *Canone* è detto che «inspirazione ed espirazione meditatamente esercitata e curata

²¹ *M.*, III, p. 318; cfr. anche pp. 191-92.

²² *Ibid.*, I, p. 82.

²³ *Ibid.*, pp. 430-31.

dà grande frutto, grande profitto»²⁴: la meditazione che pratica l'attenzione alla respirazione permette non soltanto di ottenere un risultato efficace dal punto di vista fisiologico – come, ad esempio, il rallentamento o la regolarizzazione del ritmo respiratorio –, né soltanto di raggiungere un risultato efficace dal punto di vista psicologico – per esempio calmando o regolarizzando il flusso dei pensieri e delle emozioni –, ma consente anche di diventare sempre *presenti*, costantemente attenti a tutto ciò che ci accade e a tutto quello che si fa. La meditazione seduta diventa così il baricentro che equilibra *ogni* attività, fisica o mentale: la forza di concentrazione che essa attiva non si blocca nello spazio e nel tempo propri dell'atto meditativo, ma, tanto più essa è intensa, tanto più si fa estesa, tanto più si irradia negli spazi e nei tempi di ogni dimensione e durata che strutturano la vita quotidiana. Nei testi canonici buddhisti vi sono lunghi elenchi delle «cose» – compresi gli stati mentali – delle quali ci si rende consapevoli mediante la meditazione²⁵; e si precisa anche come l'attenzione consapevole esercitata nella meditazione seduta si estenda ai movimenti del corpo:

E inoltre ancora, o monaci, il monaco è chiaro cosciente nell'andare e nel venire; è chiaro cosciente nel guardare e nel non guardare; è chiaro cosciente nel piegarsi e nel distendersi; è chiaro cosciente nel portare l'abito e la scodella dell'Ordine; è chiaro cosciente nel mangiare, nel bere, nel masticare, nel sorbire; è chiaro cosciente nel fare sterco ed urina; è chiaro cosciente nel camminare, nello stare, nel sedersi, nell'addormentarsi, nel destarsi, nel parlare e nel tacere²⁶.

Essendo la respirazione alla base di ogni funzione vitale, la meditazione sulla respirazione diventa meditazione su ogni funzione vitale, compresa la funzione del pensare. La «meditazione sul corpo» si pone allora per il buddhismo come vero e proprio esercizio di conoscenza, come *áskesis* di consapevolezza: «Da chiunque la meditazione sul corpo sia così esercitata e seguitata, da lui sono anche intuite tutte le cose salutari che portano alla conoscenza»²⁷. Non è tuttavia mai da dimenticare che per il buddhismo è importante non soltanto rendersi conto di *qualcosa*, ma ancor più il rendersi consapevoli che questo «qualcosa» è impermanente, transitorio e, quindi,

²⁴ *Ibid.*, n, pp. 116.

²⁵ *Ibid.*, m, pp. 150-51.

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, p. 163.

in definitiva, *vuoto*. In altri termini: la meditazione sulla respirazione ci rende consapevoli non solamente della *presenza* di una «cosa», ma anche del fatto che ogni «cosa» è in realtà un processo, che ogni oggetto è un evento, che ogni «stato» è un movimento, che ogni elemento, sia fisico o mentale, è un fenomeno transitorio. Risulta allora evidente da questo nesso tra meditazione e coscienza della respirazione che la meditazione non è per il buddhismo una pratica complementare alla teoria, né una teoria «messa in pratica», ma è *pratica della teoria*, «vedere» realizzato, *theoréin* in atto: al di fuori di ciò, di questa pratica, di questa realizzazione, di questa «attualità», la teoria non esiste; la conoscenza, al di fuori o al di là di questa *esperienza* della conoscenza, non si dà. È soprattutto per questo che non si può «comprendere» il buddhismo come se si trattasse di una teoria tra le altre; e consiste forse in questo la maggiore difficoltà di approccio al buddhismo che le tradizioni di pensiero occidentali hanno avuto e continuano ad avere. La sua «comprensione» infatti non può avvenire confidando esclusivamente, o anche solo in primo luogo, sugli strumenti della ragione astratta ovvero sugli effetti di sintonie sentimentali, ma passa necessariamente attraverso l'esercizio della meditazione. Su ciò non si insisterà mai abbastanza, almeno finché continueranno ad esservi tentativi di comprendere e di spiegare il buddhismo solo con strumenti filosofici, riducendolo ora ad un troppo complesso sistema gnoseologico ora ad un troppo semplice metodo etico: o, ancor peggio, solo con categorie culturali, riducendolo ad una delle tante forme di religiosità universale. È la stessa insistenza con cui tutte le scuole buddhiste, nonostante le profonde differenze che ne hanno segnato lo sviluppo, hanno sempre messo in risalto la funzione decisiva della pratica della meditazione, a conferma che tale pratica non è un espediente accessorio per integrare un sistema di idee o per perfezionare una condotta di vita, ma è l'attività che sta alla base di ogni idea e di ogni azione: la pratica del meditare non si presenta mai, in nessuna scuola e in nessun momento della storia del buddhismo, come *uno* dei mezzi per *percorrere* la strada indicata dal Buddha, ma come *il mezzo* con cui, seguendo tale indicazione, ognuno *costruisce* la propria strada verso la liberazione. È solo tenendo conto di questo ruolo centrale e fondamentale che la meditazione svolge nel buddhismo che si può tentare di penetrare i significati delle arti che esso ha ispirato. In particolare, per quanto riguarda il discorso che qui andiamo facendo, è da tener conto del principale *risultato* a cui conduce la pratica meditativa proposta dal buddhismo: l'attenzione cosciente

all'impermanenza di ogni fenomeno; ossia, nei termini del già citato passo del *Sutta Nipāta*: la contemplazione «rammemorante» del «mondo come vacuità».

2. IL VUOTO NELLA «PRAJÑĀPĀRAMITĀ»

Se le tracce delle riflessioni sul vuoto sono già riconoscibili lungo i testi canonici del buddhismo, esse diventano ancor più nette ed evidenti nei testi della *Prajñāpāramitā*²⁸, dove si compongono in un tracciato compiuto, tale da poter quasi assumere il nome di «sistema e metodo del vuoto» e il significato di «teoria e pratica del vuoto». A questo riguardo risultano fondamentali il *Vimalakīrti Nirdeśa Sūtra* del I secolo d.C., il *Sūtra del Cuore* (*Prajñāpāramitā Hridaya Sūtra*) e il *Sūtra del Diamante* (*Vajracchedikā Prajñāpāramitā Sūtra*) composti entrambi nel IV secolo d.C.²⁹ Già nel prologo del *Sūtra del Cuore* si dice: «Egli scorre soltanto cinque aggregati ed egli vide che nella loro essenza erano vuoti»³⁰. Com'è noto, per il buddhismo i «cinque aggregati» sono gli elementi composti che formano ogni essere e che nell'uomo si determinano come aggregati della materia (*Rūpaskhandha*), delle sensazioni (*Vedanāskhandha*), delle percezioni (*Saññāskhandha*), delle formazioni mentali (*Samskāraśkhandha*) e della coscienza (*Viññānaśkhandha*). Non è qui il caso di procedere nell'analisi di ciascun tipo di aggregato e dei loro reciproci rapporti, ma è necessario rilevare in generale che ciascuno di essi è considerato vuoto o, più precisamente, che la loro essenza (*Svabhāva*) è ritenuta vuota (*sūnya*). Che significa questo? Nei codici linguistici e filosofici occidentali, di norma, le parole e i concetti «essenza» e «vuoto» sembrano non poter stare assieme se non come contrari: con «essenza», infatti, nelle tradizioni ontologiche occidentali, da Aristotele in poi, si è sempre inteso designare il nucleo più vero e reale di una cosa, «ciò per cui una cosa è quello che è», come nel celebre esempio aristotelico che indica in «animale ragionevole» l'essenza dell'uomo. D'altra parte «vuoto», nella tradizione metafisica occidentale ha rinviato, salvo rare eccezioni, a qualcosa di inesi-

²⁸ Sul tema del vuoto nella *Prajñāpāramitā* cfr. Hosaku Matsuo, *The Logic of Unity: The Discovery of Zero and Emptiness in Prajñāpāramitā Thought*, Tokyo 1981.

²⁹ Su questi *Sūtra*, cfr. D.T. Suzuki, *Manuale di buddhismo zen*, trad. it. Roma 1976 e l'introduzione di R. Gnoli a *Testi Buddhisti*, cit., pp. 9-42.

³⁰ SC, p. 69.

stente e di contraddittorio, tanto che si potrebbe dire che l'*horror vacui* ha costituito la condizione patologica non soltanto delle arti «barbariche», ma anche di molti «civilissimi» sistemi filosofici, a cominciare da quello di Cartesio. Qui, invece, nel buddhismo, dove essenza e vuoto vengono associati in modo talmente forte da giungere a identificarli, sembra di trovarci – rimanendo fedeli agli standard imposti dal Principio di Non-Contraddizione – in presenza di una palese affermazione contraddittoria. Tuttavia, ricorrendo alle indicazioni offerte da una tradizione filosofica occidentale altrettanto illustre e potente di quella che considera Aristotele come unica e massima autorità, ossia rifacendosi alla tradizione dialettica che ha avuto in Eraclito e in Platone i suoi due massimi «esponenti», si può risolvere la questione in altri termini, analoghi a quelli utilizzati a proposito del discorso taoista sul vuoto. Infatti il passo del *Sofista* di Platone che sostiene la realtà del «diverso» e la sua necessità per la costituzione dello «stesso» può mostrare, anche in termini filosofici occidentali, la possibilità e la congruità delle tesi contenute e sostenute nel *Sūtra del Cuore*, là dove si dice che ogni essere ha un'essenza vuota nel senso che ciascun aggregato (*Skhandha*) non può né porsi, né sussistere, né essere conosciuto se non in rapporto agli altri. Il che vale a dire: nessun essere può esistere o venir pensato senza riferirsi a ciò che *non* è; ovvero, in altri termini: se non si media col diverso da sé. Si potrebbe tuttavia obiettare che il testo buddhista parla di «aggregati» e non di «elementi», ma sarebbe allora da ricordare che la gnoseologia buddhista sviluppa anche per quanto riguarda gli elementi lo stesso tipo di considerazioni che riserva agli aggregati: per esempio, quando a proposito del primo aggregato (*Rūpaskhandha*), si parla dei quattro elementi della fisicità (terra, acqua, fuoco, aria) non solo si mettono in rilievo le loro relazioni³¹, ma si mostra anche come essi non possano sussistere indipendentemente dagli organi di senso che li percepiscono³². In generale, quindi, per il buddhismo, non solo nessun aggregato ma nemmeno nessun elemento può mai esser considerato «semplice», ossia come cosa in sé e per sé sussistente: l'identità e la consistenza di qualcosa – sia questo un oggetto, un fenomeno, un evento o un pensiero – dipende necessariamente da «altro», o, meglio, da una costellazione infinita di «altri», come è esemplificato anche dalla

³¹ Cfr. M.A. Falà, *Rūpa e vedana*, in «Paramita», 26, 1988, pp. 1-4.

³² Cfr. M.A. Falà, *Vijñana, il quinto skandha*, in «Paramita», 29, 1989, pp. 1-3.

teoria del *Paticcasamuppāda*³³. Dire dunque che ogni *skhandha* ha un'essenza vuota equivale a dire che l'essenza di ciascuno *skhandha* non è esclusivamente «sua» perché essa può prodursi solo in rapporto a quella di un altro *skhandha* la quale, a sua volta, non è nulla se non in relazione differenziale con la prima e con quelle degli altri *skhandha*. In altri termini: dire «essenza vuota di ogni *skhandha*» significa che ogni *skhandha* ha un *vuoto di essenza*, possiede un'assenza di essenza, in quanto è impossibile pensarlo, percepirlo e definirlo come un sé autonomo e *absolutus*³⁴.

Ciò che nel *Sūtra del Cuore* si afferma a proposito degli *skhandha* lo si sostiene anche a proposito dei *dharma*: «Tutti i *dharma* sono caratterizzati dalla vacuità»³⁵. «Dharma» è un termine che rinvia a molti significati, tra i quali i principali sono: 1) insegnamento di un sapere sistematico; 2) condotta secondo giustizia; 3) condizione causale; 4) fenomeno, effetto; 5) Realtà Ultima (*Tathatā*). Ora sono qui da mettere in rilievo due fatti: innanzitutto, se si considera che il complesso dei cinque *skhandha* può esser compreso nell'insieme dei *dharma* indicati al terzo e quarto punto, risulta evidente che l'idea di *dharma* comprende quella di *skhandha*; in secondo luogo, se si ritiene la vacuità come qualità essenziale dei *dharma*, ciò significa che non solo le cose, i fenomeni e gli eventi sono vuoti – ossia privi di identità autonoma –, ma vuoti sono anche: 1) gli insegnamenti, 2) le azioni morali e, addirittura, 3) la Realtà Ultima. Com'è facile osservare, si giunge a questo punto alla massima radicalizzazione della «teoria» dell'*anattā* già presente nei testi canonici: infatti, se «vuoto» equivale ad «assenza di essenza propria» e se «assenza di essenza propria» si dice anche «assenza di sé», allora questo «sé» non è interpretabile – in senso stretto e ad un livello superficiale – soltanto come equivalente di «io», «anima», «soggettività», «personalità» ecc., ma come equivalente di ogni entità fisica, psichica, materiale, intellettuale, culturale e addirittura metafisica – com'è nel caso del *Tathatā*. Pertanto nel *Dhammapada* sta scritto: «Tutti i *dhamma* sono senza sé (*Sabbe dhamma anattā*)»³⁶. L'assenza di sé non è pre-

³³ Cfr. T.R.V. Murti, *La filosofia centrale del buddhismo*, trad. it. Roma 1983, pp. 115 ss.

³⁴ Ciò è da tener presente soprattutto quando si incontrano passi nei quali sembra affermato un radicale nichilismo, come accade, per esempio nel VS: «Tutte le cose sono fondamentalmente non-esistenti: questo è il significato della vacuità» (p. 37). Sul relazionismo buddhista cfr. B. Kumar, *Theory of Relations in Buddhist Philosophy*, Delhi 1988.

³⁵ SC, p. 76. Cfr. anche SD, pp. 28-29; D, xx e TB, p. 96.

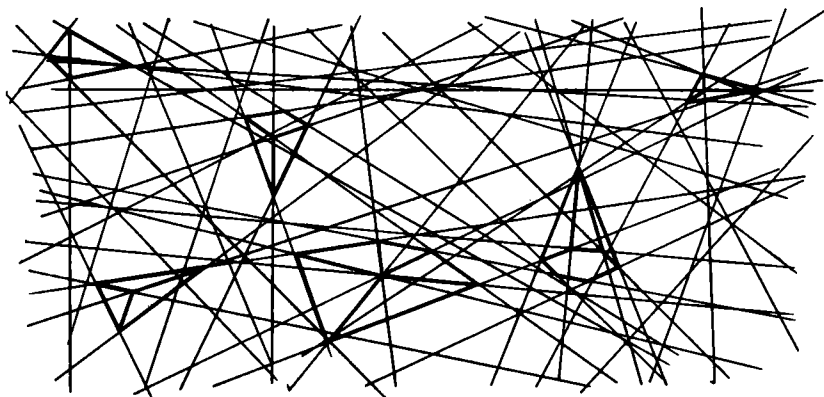
³⁶ D, xx, p. 279.

rogativa della coscienza individuale, ma di ogni cosa, fenomeno o evento che si produca in realtà o in immaginazione. L'insistenza con la quale nei testi canonici della *Prajñāpāramitā*³⁷ si ribadisce il «vuoto di sé» riferito alla coscienza individuale, trova una giustificazione «culturale» e storica nel fatto che, sia nella tradizione brahmanica che nel senso comune, la fede nell'essenzialità dell'io, nella pienezza di sé della coscienza individuale, è la più radicata e diffusa e, quindi, la più difficile da estirpare. Tuttavia essa ha anche una giustificazione più profonda, in quanto l'attaccamento all'io è alla base di ogni altro tipo di attaccamento: il soggetto che si pensa autonomo, autofondante e autosufficiente, proietta infatti questa pretesa autonomia sulla realtà che ritiene «esterna» a sé, e ne fa così un mondo separato, un oggetto dotato anch'esso di un sé autonomo. L'io attaccato all'idea del sé vede inoltre *ogni* aspetto della realtà «esterna» dotato di un proprio «sé» e, quindi, riproduce all'infinito, frammentata, la grande separazione originaria tra *Io* come «sé» e *Mondo* come «sé». Non solo: l'io attaccato all'idea del «sé» opera nel medesimo modo nei confronti della propria *interiorità*, che vede come una serie di «cose» una separata dall'altra, ognuna dotata di un proprio «sé». Quindi, in definitiva, demolire le ragioni che alimentano il «sé» della coscienza individuale significa per il buddhismo minare la base di tutte le costruzioni mentali che derivano dalla presunzione di questo «sé» soggettivo, ed evitare in tal modo i disastri psichici ma anche fisici che quelle costruzioni generano ed ospitano: cogliere e praticare il vuoto del «sé» soggettivo significa svuotare di consistenza ogni opposizione ritenuta insormontabile, ogni conflitto pensato irrimediabile, ogni dualismo presunto assoluto. In positivo, ciò significa trasformare corpo e mente in costellazioni di elementi interagenti, in strutture di parti interdipendenti, in reti di nodi interconnessi, dove l'interazione, l'interdipendenza e l'interconnessione sono garantite proprio dall'assenza di molteplici «sé», dall'eclisse di identità assolute e da identificazioni fisse. Probabilmente il buddhismo, per illustrare questo «modello» di realtà trasformata dall'idea e dalla pratica del vuoto, non ha prodotto niente di meglio del *Sūtra di Hwa Yen* o *Sūtra della Ghirlanda* (*Avatamsaka Sūtra*), composto in Cina tra il VII e l'VIII secolo d.C.³⁸. Al centro di questo *sūtra* può essere rintracciata una

³⁷ SD, p. 47; SC, pp. 15-16, 73; VS, pp. 28, 39, 89.

³⁸ Cfr. Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista della totalità*, trad. it. Roma 1974.

formula fondamentale con cui viene designata la realtà trasformata dal vuoto: «autoconsistenza senza ostacoli (cinese: *shi shi wu ai*; giapponese: *ji ji mu ge*)»³⁹. Graficamente tale formula potrebbe venir trascritta nel seguente modo:



dove è possibile notare innanzitutto che ciascuna figura geometrica (evidenziata dai tratti più grossi) ha una propria autoconsistenza, un proprio «sé», solo in base e in virtù delle linee rette che compongono le altre figure; in secondo luogo, che ciascuna figura è, contemporaneamente, parte *interna* di una serie infinita di figure maggiori, e parte *esterna* di una serie infinita di figure minori. Ora, per il buddhismo della Scuola Hwa Yen, è possibile concepire e sperimentare l'universo fisico e psichico secondo il tipo di configurazione qui proposto solo grazie all'idea e alla pratica della «non-ostruzione», ossia del vuoto, come se ciascuna figura rappresentasse un pezzo di cristallo la cui luminosità dipende dalla rifrazione della luminosità di tutti gli altri cristalli; l'interconnessione tra gli elementi è in altri termini concepibile solo se i singoli elementi non sono *dati* definiti di per sé, ma sono *risultati* della interconnessione stessa,

³⁹

自 侍 無 碍

Cinese:	shi	shi	wu	ai	= SHI SHI WU AI
Giapponese:	ji	ji	mu	ge	= JIJIMUGE
	se stesso	consistenza	non	ostacolo	= AUTOCONSISTENZA
		fiducia	senza	ostruzione	SENZA OSTRUZIONI

ossia solo se ciascun elemento *non* possiede un'autonoma autoconsistenza, ma l'acquista (o la perde) a seconda di come si dispongono le rette che indicano le direzioni dell'interconnessione. In breve: ogni connessione è possibile se – e solo se – gli elementi che essa coinvolge sono «non-ostruiti», privi di «sé», ossia *vuoti*.

Da notare è un secondo aspetto messo in rilievo dalla raffigurazione, quello per il quale ogni figura *include* figure *minori* e, nel contempo, è *incluso* in figure *maggiori*: ciò richiama l'attenzione sul fatto che per il buddhismo, come per il taoismo, ogni grandezza, in un universo infinito, è relativa:

Ci vorrebbe l'infinito per contare
tutti gli universi di Buddha.
In ogni granello di polvere di questi mondi
Sono innumerevoli mondi e Buddha...⁴⁰

Questa idea della relatività universale è da tener particolarmente presente perché di fondamentale importanza per poter cogliere non solo gli aspetti «spirituali», ma anche i peculiari aspetti tecnici delle arti ispirate al taoismo e al buddhismo zen, specialmente per quanto attiene alla pittura di paesaggio dove ogni elemento viene rappresentato in modo che le sue dimensioni vengano relativizzate dallo spazio vuoto che allude all'infinito.

A questo punto, dopo aver accennato al vuoto degli *skhandha* e a quello dei *dharma* e dopo aver cercato di chiarire che «vuoto di sé» va riferito ad *ogni* aspetto della realtà e che tale vuoto permette l'interrelazione universale, è necessario prendere in considerazione un altro passo del *Sūtra del Cuore*, dove si specifica il rapporto tra forma e vuoto:

Qui, o Sāriputra, la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma (*Iha Sāriputra rūpam śūnyatā śūnyatāiva rūpam*)⁴¹.

È subito da dire che «forma» (*rūpa*) sta per quella che la filosofia occidentale potrebbe indicare come «forma materiale»: nel buddhi-

⁴⁰ Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista*, cit., p. 32. Cfr. VS, p. 65. Sull'universo contenuto «in un granello di senape» cfr. R. Stein, *Notes sur l'esthétique d'un lettré chinois pauvre du XVII^e siècle*, in «Revue d'Esthétique», v, 13, 1983, p. 43. Sul relativismo cosmologico buddhista cfr., in generale, R. Koetzi, *Buddhist Cosmology*, Delhi 1983, il quale cerca di trovare corrispondenze tra la cosmologia buddhista e quella greca.

⁴¹ JC, p. 73.

simo essa infatti designa una categoria che comprende i quattro elementi materiali, i cinque organi di senso e gli oggetti a questi corrispondenti. Questa precisazione preliminare rende in un certo modo superfluo un approfondimento dell'affermazione «la forma è vacuità», dal momento che si è già visto come e perché il vuoto connoti elementi e fattori compresi nell'aggregato delle forme materiali (*Rūpaskandha*). Resta però da chiarire cosa può significare l'affermazione «e proprio la vacuità è forma». In generale ciò vuol dire che il vuoto non è affatto assimilabile al nulla: ha una sua realtà o, come avrebbero detto i taoisti, una sua *tê*, una propria *efficacia*. Il vuoto di ciascuna forma materiale, infatti, che cos'è? È ciò che fa sì che ciascuna forma materiale sia quella che è *in rapporto* ad altre forme materiali: questo non nel senso che ciascuna forma materiale sussiste in sé e il vuoto garantisce che essa si rapporti con un'altra forma materiale in sé sussistente; ma nel senso che il vuoto *agisce* già all'interno di ciascuna forma materiale distruggendo le sue pretese di avere e di far valere un «sé» autonomo: così agendo, il vuoto produce contemporaneamente le condizioni per le quali ciascuna forma materiale esiste ed è conoscibile solo in rapporto alle altre forme materiali. Il vuoto si pone quindi come un «campo» fisico in cui interagiscono delle forze che, senza di esso, non esisterebbero e non sarebbero nemmeno percepibili: ovvero, il vuoto può essere inteso come equivalente di uno sfondo a figure che manifestano i loro propri contorni solo grazie all'interazione reciproca tra di esse, interazione garantita e resa possibile dallo sfondo stesso. «La vacuità è forma» significa allora che il vuoto è la *condizione di possibilità di ogni forma materiale*, ma anche che ha la *medesima caratteristica di ogni altra forma materiale*: anch'esso infatti non può vantare alcuno statuto di realtà autonoma, di autoconsistenza. Infatti, come nessun campo fisico esiste prima o indipendentemente dalle forze che vi agiscono, e come nessuno sfondo sussiste separato dalle figure che vi si dispongono, così il vuoto non può avere realtà separata rispetto alle forme materiali che esso rende possibili. Si comprende allora perché anche nella *Prajñāpāramitā*, come nel *Canone*, si parli di «vacuità della vacuità»⁴²: il vuoto non può esser compreso come un «qualcosa», come una forma materiale autoconsistente.

Tuttavia, a questo punto è necessario fare attenzione a non trarre conclusioni affrettate che vogliano identificare il vuoto con il Nulla

⁴² Cfr. Garma C.C. Chang, *La dottrina budhista*, cit., p. 113, n. 18.

o, all'opposto, con l'Essere Originario. Se fosse identificabile con il Nulla, esso non potrebbe essere condizione di possibilità di ogni forma materiale. A tale proposito Nagarjuna, il più acuto pensatore del buddhismo mahayana, ha osservato: «È a causa della Vacuità che tutte le cose e gli eventi si possono verificare; senza la *vācūtā* nulla si può verificare»⁴³. D'altra parte il vuoto non può equivalere nemmeno all'Essere. La confutazione sia delle tesi a favore dell'identificazione del Vuoto con il Nulla, sia di quelle a favore della sua identificazione con l'Essere, è condensata in modo efficace nel *Prasannapadā* («Parole Chiare»), un commento del VII secolo d.C., fatto da Chandrakirti alle *Mādhyamika-kārikā* (*Stanze del Cammino di Mezzo*) di Nagarjuna:

La vacuità, insomma, manda in rovina colui che l'afferra come non essere. Chi d'altro lato, immagina la vacuità come un essere ed attribuisce esistenza ai coefficienti, il fondamento, secondo lui, di essa vacuità, – anche per costui, che non ha compreso qual è il cammino che porta al *nirvana*, l'insegnamento della vacuità è fonte unicamente di confusione. In tal modo la vacuità manda in rovina anche colui che l'afferra come un essere»⁴⁴.

Qui Chandrakirti confuta le due tesi opposte non per via logica, ma per via «pratica», indicando le conseguenze negative che deriverebbero nella vita della coscienza e dell'esistenza: chi trasforma il vuoto nel Nulla o nell'Essere lo rende un *oggetto*, anche se nelle dimensioni e nella qualità di Oggetto Assoluto; così facendo lo dispone ad essere fonte di attaccamento e, quindi, di dolore.

Chandrakirti tuttavia chiarisce anche in positivo il senso in cui si deve intendere la vacuità: «Quale coproduzione condizionata, tale, per noi, la vacuità. [...] Ciò che dipende da condizioni è chiamato vuoto»⁴⁵. Tale spiegazione risulta del tutto coerente con quanto si è già visto. Infatti: se si può dire che si ha coproduzione condizionata solo tra cose prive di natura propria, e se è vero che «cose prive di

⁴³ TB (*Mādhyamika-kārikā*), pp. 24, 14. Su Nāgārjuna cfr. K. Vekanta Raman, *Nāgārjuna's Philosophy*, Delhi 1978 e V. Fatone, *The Philosophy of Nāgārjuna*, Delhi 1981. Sul tema del vuoto in Nāgārjuna – visto però attraverso l'interpretazione della scuola tibetana Gelug-pa – cfr. D. Ross Comito, *Nāgārjuna's «Seventy Stanzas»: A Buddhist Psychology of Emptiness*, New York 1987. Per la «lettura» tibetana del tema del vuoto è fondamentale Khenpo Tsultrin Gyamtso, *Meditazione sulla vacuità*, trad. it. Pinerolo, s.d., e J. Hopkins, *Meditation on Emptiness*, London 1983.

⁴⁴ TB, p. 398. Cfr. VS, p. 30. Su Chandrakirti cfr. C. Rizzi, *Chandrakirti*, Delhi 1987.

⁴⁵ TB, p. 394.

natura propria» equivale a «cose vuote», allora è possibile concludere che «coproduzione condizionata» equivale a «vuoto»; anche se sarebbe più corretto e preciso dire che il vuoto è *condizione necessaria* della coproduzione condizionata che genera le forme materiali ed ogni altro tipo di forma.

Finora si è dunque visto: 1) che la vacuità, come «assenza di sé» è una qualità che interessa sia gli *skhandha* che i *dharma*; 2) che coinvolge però anche se stessa, nel senso che il vuoto non possiede un «sé»: né il sé particolare di una cosa, né il sé universale del Nulla o dell'Essere; 3) che la vacuità è forma nel senso che: a) è condizione di possibilità di ogni forma materiale; b) ha la stessa qualità delle altre forme materiali, e cioè la vacuità; questa «vacuità della vacuità» assume un rilievo particolare dal punto di vista pratico perché impedisce che il vuoto venga reso oggetto di attaccamento. Resta tuttavia da chiarire un altro aspetto presente nelle riflessioni buddhiste sul vuoto. Quando nel *Sūtra del Cuore* troviamo scritto che tutti gli aggregati sono vuoti, che «tutti i *dharma* sono caratterizzati dalla vacuità» e che «la forma è vacuità, e proprio la vacuità è forma», dobbiamo intendere che gli *skhandha*, i *kharma* e la vacuità stessa sono vuoti nel senso che sono *impermanenti*: l'*anicca*, che per il buddhismo è una delle tre qualità – assieme a *dukkha* e *anattā* – di tutta la realtà e di tutta l'esistenza, si presenta come equivalente di *vuoto temporale*. L'impermanenza, infatti, non è che l'assenza di un «sé» duraturo nel tempo. Richiamandoci alla raffigurazione proposta come esemplificazione grafica del «modello» elaborato dalla Scuola Hwa Yen, si dovrebbe dire che essa rappresenta soltanto lo *stato* della realtà caratterizzata dal vuoto, ma nulla dice né può dire – per la sua natura grafica e, quindi, spaziale – sulla *dinamica* di tale realtà. In effetti, invece, ciascuna figura è «vuota» non solo perché la sua struttura dipende dalle rette che compongono anche le altre figure, ma anche perché la sua struttura è in perenne trasformazione; è impermanente. In altri termini per il buddhismo, come già per il taoismo, «vuoto» significa assenza di sé non solo dal punto di vista spaziale, ma anche dal punto di vista temporale: ciò comporta che ogni elemento e fenomeno della realtà interna o esterna non solo è interconnesso con gli altri, ma è anche provvisorio ed interconnesso con la provvisorietà degli altri elementi e fenomeni. In breve: ritenere che tutta la realtà sia «vuota» significa ritenere che essa abbia una struttura che è *relativa*, relazionale, e, nel contempo, *transitoria*, impermanente.

O virtuosi, il corpo umano è impermanente [...] come il banano, il cui centro è vuoto. [...] È privo di un io perché è simile al fuoco che uccide se stesso. È transitorio come il vento. Non è umano perché è simile all'acqua. È irreal e la sua esistenza dipende da quattro elementi. È vuoto, non essendovi né l'io né il suo oggetto⁴⁶.

Quanto afferma qui il *Vimalakīrti Sūtra* a proposito del corpo umano vale in realtà per tutti gli elementi e i fenomeni. Nello stesso *Sūtra* si trova anche una breve ma incisiva riflessione sull'impermanenza delle stesse categorie temporali:

Come il passato, prima che i quattro elementi fossero nati, e il futuro in cui sono dispersi, sono entrambi vuoti, anche il presente in cui compaiono è vuoto⁴⁷.

In altri termini, usando concetti ormai noti: le parti in cui il tempo viene suddiviso – e, quindi, spazializzato – non hanno consistenza autonoma, sono prive di «sé», risultano «vuote» proprio come ogni altro elemento e fenomeno della realtà interna o esterna. Ciò significa che si potrebbe parlare di coproduzione condizionata anche per quanto riguarda il *tempo*: gli eventi che si danno nel passato, nel presente e nel futuro non risultano in realtà confinati dentro alcuna di queste tre partizioni, perché nessuna di esse può vantare una «natura propria», un «sé» autonomo. Dalle riflessioni buddhiste sul vuoto del tempo scaturisce una visione e un tipo di esperienza secondo le quali anche ogni evento temporale può essere inteso come *nodo* temporale intessuto da eventi precedenti e seguenti: ogni evento *presente* risulta innervato dalle necessità di eventi passati e dalle possibilità di eventi futuri; così come ogni evento *passato* è nel contempo conseguenza di una serie di eventi antecedenti e causa di una serie di eventi successivi che giungono a condizionare sia il presente che il futuro; così come ogni evento *futuro* è necessariamente condizionato da una serie di eventi passati e da una serie di eventi presenti. In altri termini: se i momenti del tempo mostrano di non avere un proprio «sé», la formula «coproduzione condizionata» può venire applicata anche ad essi oltre che agli elementi dello spazio; allora la raffigurazione dell'«autoconsistenza senza ostruzio-

⁴⁶ VS, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

ni» può essere proposta come fotografia «istantanea» di un processo temporale infinito, in cui ciascuna figura si mostra come *configurazione provvisoria* che descrive la «condizionatezza» e, quindi, l'impermanenza di ogni evento. La tesi buddhista dell'impermanenza non sta quindi a significare semplicemente che «tutto passa»: una volta che si intenda l'impermanenza alla luce dell'idea di vuoto, si è in grado di cogliere a fondo le ragioni dell'*interconnessione delle partizioni temporali*, nonché degli eventi che esse distinguono e classificano. In tal modo nessuna partizione temporale rimane staccata dalle altre, né i vari eventi rimangono prigionieri della partizione temporale assegnata: si potrebbe allora arrivare a dire che per il buddhismo ogni evento presente è eterno, non nel senso che dura in eterno, ma nel senso che è costituito dai fili di una rete infinita di cause ed effetti che lo legano agli eventi passati e a quelli futuri.

A questo punto potrebbe sembrare che la letteratura buddhista della *Prajñāpāramitā* proponga nient'altro che una sofisticata teoria del relativismo spaziale e temporale. In realtà, come si è già visto a proposito del taoismo classico e dei testi buddhisti canonici, anche lungo i testi della *Prajñāpāramitā* è esplicitamente dichiarato che tale teoria non è il risultato di speculazioni astratte o di giochi concettuali, ma è il prodotto dell'attenzione e della concentrazione che si sviluppano nella pratica della meditazione: così, quando all'inizio del *Vimalakīrti Sūtra* si tesse l'elogio dei Bodhisattva, si ricorda che uno dei loro numerosi meriti è di aver raggiunto «la retta concentrazione e la stabilità mentale»⁴⁸; e quando, all'inizio del *Sūtra del Diamante*, sono descritte le scene in cui viene pronunciato il sermone e la postura in cui il Buddha si presenta, si richiamano all'attenzione l'atteggiamento e l'attitudine del meditante: «Sedette sul seggio per lui approntato, a gambe incrociate, con il corpo eretto, e concentrando con pienezza di mente la sua attenzione davanti a lui»⁴⁹; e quando in apertura del *Sūtra della concentrazione della marcia eroica*, sempre presentando le qualità dei Bodhisattva, si ricorda che «erano ben stabiliti nelle concentrazioni, dalle quali mai si discostavano»; e, ancora, quando il *Riassunto della perfezione della Gnosi* ribadisce che uno dei principali temi di tutta la *Prajñāpāramitā* è la «meditazione indirizzata al fine di sopraffare le dieci

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15. Sul problema del tempo nel buddhismo cfr. *Essays on Time in Buddhism*, a cura di H.S. Prasad, Delhi 1991.

⁴⁹ *SD*, p. 17.

rappresentazioni che distraggono la mente dalla verità»⁵⁰. Infine, nell'*Introduzione alla pratica del Risveglio* si dedica addirittura un intero capitolo alla «custodia della consapevolezza»⁵¹. Non appare pertanto superfluo⁵² il fatto che nell'opera della Scuola Hwa Yen intitolata *Sulla meditazione del Dharmadhatu* di Tu Shun si premetta, ad ogni discorso, la formula «la meditazione osserva». Tali parole indicano ben più di una formula rituale dal significato incerto o perduto: esse segnalano che il contenuto di ciò che le segue esiste e ha senso solo se si produce e si chiarisce nella pratica della meditazione.

L'importanza della pratica meditativa come condizione necessaria al conseguimento del Risveglio, già notevole nel buddhismo delle origini e in quello della *Prajñāpāramitā*, diventa decisiva nel buddhismo zen.

3. IL VUOTO NELLO ZEN

Per ricordare l'importanza della pratica di meditazione nel buddhismo zen basta far presente che lo stesso termine «zen» è l'equivalente, in lingua giapponese, del termine cinese «chan», il quale a sua volta equivale al termine sanscrito «dhyana» e al corrispondente pali «jhana» i quali stanno per «meditazione». Ovviamente il buddhismo zen che influi in modo intenso ed esteso sulle arti ma anche sulla vita quotidiana del Giappone⁵³, non si riduce per questo a sostenere che la pura e semplice pratica meditativa sia sufficiente a far capire e a risolvere ogni problema, ma certamente fa di essa la base e il cardine per produrre l'equilibrio psicofisico necessario alla comprensione e alla soluzione dei problemi. A differenza del buddhismo delle origini e anche di quello proposto nella letteratura *Prajñāpāramitā*, il buddhismo zen insiste molto di più sul fatto che lo spazio della discussione speculativa va ridotto a favore di quello fornito dall'esperienza immediata, incentrato e concentrato nella pratica della meditazione. Sulla scia della tradizione prodotta dalle osservazioni buddhiste sul vuoto e sulla vacuità, anche il buddhismo

⁵⁰ TB, p. 417.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 451-63.

⁵² Come invece ritiene Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista*, cit., p. 240, n. 13.

⁵³ Cfr. in generale i lavori di Suzuki, *Saggi sul buddhismo zen*, cit.; *Japanese Spirituality*, cit.; *Zen and Japanese Culture*, cit.

zen propone un radicale «fare il vuoto» che tolga sostanzialità e permanenza agli oggetti, all'io, ai pensieri e perfino al pensiero del vuoto; tuttavia quelle del buddhismo zen, più che «osservazioni» e «riflessioni» sul vuoto, appaiono come *testimonianze di esperienze del vuoto*. Ciò che è stato notato a proposito dei *Sūtra* da D.T. Suzuki – il più celebre tra i maggiori studiosi contemporanei di buddhismo zen – vale a maggior ragione per i discorsi dei maestri zen: «Quando i *Sūtra* affermano che tutte le cose sono vuote, non-nate e al di là della causalità, l'affermazione non è il risultato di un ragionamento metafisico; è un'esperienza buddhista estremamente penetrante»³⁴. Ciò non significa tuttavia che il buddhismo zen sia talmente ingenuo e «primitivo» da ignorare i livelli della discussione teorica e i modi dei ragionamenti dialettici; anzi, i testi che ci sono rimasti di questa grande scuola del buddhismo mahayana dimostrano casomai una conoscenza talmente profonda di questi livelli e di questi modi da poterne proporre il *superamento*, mostrando i limiti di un approccio esclusivamente teorico ai problemi. La consapevolezza di tali limiti appare concentrata in questo famoso passo di Hui Hai, grande maestro *chan* dell'VIII secolo d.C.:

Su che cosa deve stabilirsi e dimorare la mente?

Deve stabilirsi sul non-dimorare e là dimorare.

Cos'è questo non-dimorare?

Significa non lasciare che la mente dimori su nessuna cosa di nessun genere.

E cosa significa questo?

Dimorare su nulla significa che la mente non si fissa sul bene o sul male, sull'essere o sul non-essere, sul dentro o sul fuori o da qualche parte tra i due, sul vuoto o sul non-vuoto, sulla concentrazione o sulla distrazione. Questo dimorare su nulla è lo stato in cui essa deve dimorare; di coloro che lo raggiungono si dice che hanno la mente che non dimora; in altre parole, hanno la mente di Buddha³⁵.

In questo passo risuona evidente l'eco della maestria logica di Nagarjuna che potrebbe essere definita ad un tempo «dialettica» e «scettica». Tuttavia questo passo è inserito in un testo ed immesso

³⁴ Suzuki, *Saggi sul buddhismo zen*, cit., vol. III, p. 17. Cfr. anche A. Watts, *La via dello zen*, trad. it. Milano 1980⁴, p. 101.

³⁵ Cfr. J. Blofeld, *L'insegnamento di Hui Hai sull'illuminazione improvvisa*, trad. it. Roma 1977, pp. 35-36. Cfr. anche R. Masunaga, *Breviario di Sōto Zen*, trad. it. Roma 1971, par. 23, p. 101.

in un contesto che presentano qualcosa di più che un esercizio di logica dialettica. Infatti la serie di domande e risposte che precedono quelle del passo citato si concludono con l'indicare la meditazione come fulcro che consente di cogliere la radice dei problemi:

Quale metodo dobbiamo praticare per ottenere la liberazione?

Può essere ottenuta solo attraverso un'Illuminazione improvvisa.

Cos'è l'Illuminazione improvvisa?

Improvvisa significa sbarazzarvi istantaneamente dei pensieri illusi – pensieri che comportano dualismo. Illuminazione significa che l'illuminazione non è qualcosa da raggiungere.

Da dove iniziamo questa pratica?

Dovete iniziare dalla radice stessa.

Qual è?

La mente è la radice.

Con quali mezzi si compie la pratica radice?

Solo sedendo in meditazione³⁶.

Ora, ribadita la funzione centrale e decisiva che il buddhismo zen assegna alla meditazione, resta da chiarire quali siano le caratteristiche tipiche delle forme di meditazione che tale buddhismo propone. È da ricordare innanzitutto che la meditazione zen si pone come «ritorno alle origini della meditazione buddhista»³⁷ nel senso che intende essere un mezzo per conoscere la realtà al di là di ogni preconconcetto e di ogni pregiudizio, come pure al di là di ogni indagine storica e di ogni discussione filosofica: in questo senso di radicale *epoché*, la meditazione del buddhismo zen appare come una ripresa di quella «visione intuitiva» (*vipassanā*) che caratterizzò il buddhismo delle origini e alla quale abbiamo già accennato all'inizio del presente capitolo.

Tecnicamente, la meditazione del buddhismo zen risulta essere la forma più semplificata di meditazione: non vengono richieste visualizzazioni particolari, né vengono consigliati particolari tipi di oggetti su cui esercitare la concentrazione; la concentrazione va rivolta solo al respiro: e non a qualche punto particolare in cui il respiro passa o si trattiene, ma all'andare e al venire del respiro, ossia al *movimento della respirazione*, quasi ad evidenziare – come nella meditazione taoista – la dinamica fisiologica di inspirazione/

³⁶ Cfr. Blofeld, *L'insegnamento di Hui Hai*, cit., pp. 33-35.

³⁷ Cfr. Lamparelli, *Tecniche della meditazione*, cit., p. 170.

espirazione nella quale si manifesta concretamente la presenza e l'efficacia del vuoto. La funzione del vuoto sembra poi venir evocata fisicamente anche nella posizione delle mani: il dorso della sinistra appoggiato sul palmo della destra forma una specie di cavità, e i due pollici, con le punte che si toccano, formano un ovale vuoto il quale appare come la trasposizione, in scala ridotta, del grande ovale vuoto formato dalle braccia e dalla linea delle spalle.

Concentrarsi sulla respirazione non significa dunque concentrarsi su un oggetto, ma su un *processo*. Si potrebbe tuttavia obiettare che la concentrazione sulla respirazione «occupa» pur sempre la mente invece di liberarla, di farla vuota. All'obiezione si potrebbe rispondere osservando innanzitutto che l'occupazione della mente da parte della concentrazione sulla respirazione è solo relativa e strumentale, nel senso che essa riesce a porre la mente nelle condizioni di abbandonare ogni interferenza prodotta da contenuti empirici, intellettuali o culturali, in modo che, in seguito a tale «purificazione», sensazioni, idee e pensieri possano dispiegarsi pienamente, senza gli ostacoli eretti da pregiudizi e presupposti; in breve: la concentrazione sulla respirazione è un *mezzo* per fare il vuoto, non si identifica con la *condizione* di vuoto. In secondo luogo, concentrarsi sulla respirazione non vuol dire *sforzarsi* di concentrarsi, perché ciò significherebbe che la mente è occupata dall'*idea* della respirazione e dall'*idea* di *conseguire* qualcosa grazie alla respirazione. In realtà essere concentrati sulla respirazione non significa altro che *esser consapevoli* della respirazione, pur *non* essendo consapevoli che vi è, da una parte, un corpo che respira e, dall'altra, una mente consapevole del corpo che respira:

Dovete essere concentrati sul nulla. Noi diciamo che nella pratica dello zazen bisogna tenere la mente concentrata sul proprio respiro, ma il sistema per tenere la mente ferma sul respiro è quello di dimenticare tutto di sé: sedere in meditazione, sentire il proprio respiro e basta. Se siete concentrati sul respiro dimenticherete voi stessi, e se dimenticate voi stessi sarete concentrati sul respiro³⁸.

Lo stato mentale prodotto dalla pratica meditativa – che potrebbe far ricordare quello connesso con l'*ataraxia* epicurea o far pensare alla condizione della coscienza risultante da una «riduzione fe-

³⁸ S. Suzuki, *Mente zen, mente di principiante*, trad. it. Roma 1976, pp. 92-93. Cfr. anche Watts, *La via dello zen*, cit., p. 168.

nomenologica» – viene denominato, dal buddhismo *chan*, *wu shin* e, dallo zen, *mushin*, che letteralmente significa «non-mente», e che talvolta è stato reso anche con il termine «inconscio»⁵⁹. In realtà non si tratta né di «vuoto mentale», né di «stato di incoscienza», ma di quella condizione in cui vengono sospese tutte le discriminazioni (*Fen pie*) e le tensioni da esse prodotte:

Cos'è l'Inconscio? È non pensare all'essere e al non-essere; è non pensare al bene e al male; è non pensare di avere limiti o di non avere limiti; è non pensare alle misure e alle non misure; è non pensare all'illuminazione, né pensare di essere illuminati; è non pensare di raggiungere il Nirvana: questo è l'Inconscio⁶⁰.

Allora ciò che risulta dalla pratica meditativa non è, come spesso si è portati a credere, un *azzeramento* della coscienza, ma una *purificazione* della coscienza stessa. Paragonando la coscienza o la mente ad uno specchio si potrebbe dire che il vuoto della mente (*wu shin*) non corrisponde ad uno specchio rotto o inesistente, ma equivale ad uno specchio perfettamente pulito, senza segni o polveri che intralcino il rispecchiamento delle immagini. Tuttavia l'idea stessa di purificazione non può, per il buddhismo zen, costituire il contenuto della mente, né nella forma di oggetto di desiderio, né nella forma di dovere da compiere: è necessario infatti «fare il vuoto anche del vuoto», ossia purificarsi anche dell'idea di purificazione. Contrariamente a quanto si potrebbe presumere, questo «culmine» della pratica meditativa, se vuol esser raggiunto, non implica alcuno sforzo, né comporta l'*assenza forzata* di uno sforzo, perché in realtà non è un «culmine», ma una *base*, ossia la condizione in cui – anche se non ne siamo sempre pienamente consapevoli – siamo sempre e da sempre, al di qua e al di là di ogni discriminazione. In altri termini: non c'è nulla da raggiungere perché il vuoto della mente è sempre presente ed attivo come condizione necessaria di ogni contenuto e di ogni attività mentale, ossia di ogni «pieno» della mente. Chi ancora pensa che il vuoto possa essere raggiunto come una «cosa» dovrebbe ricordare che ciò è impossibile al pari di voler ottenere uno sfondo di figure senza le figure, o il silenzio di suoni senza i suoni: vuoto, sfondo e silenzio non possono mai essere condizioni

⁵⁹ Cfr. D.T. Suzuki, *La dottrina zen del vuoto mentale*, trad. it. Roma 1968, pp. 50 ss.; Id., *Manuale di buddhismo zen*, cit., p. 85, n. 33; T. Izutsu, *La filosofia del buddhismo zen*, trad. it. Roma 1984, pp. 23-25 e il cap. 2.

⁶⁰ Suzuki, *La dottrina zen*, cit., p. 52.

assolute; ma non per questo vuol dire che non esistano assolutamente. Anzi, proprio in quanto non sono assoluti sono *efficaci*, e, in quanto efficaci sono reali.

A questo punto appaiono evidenti le ragioni per le quali il buddhismo zen, pur utilizzando parole e concetti per esprimersi, preferisce ricorrere a casi pratici in cui l'esistenza e l'efficacia del vuoto vengano *mostrate*, più che dimostrate:

La prima e ultima meta del buddhismo zen è realizzare che tutto è *mu*. Ma questa realizzazione deve essere empirica, non semplicemente intellettuale. Non è sufficiente affermare che tutto è vuoto; si deve percepire la realtà della vacuità in tutte le proprie attività quotidiane⁶¹.

Queste indicazioni possono aiutare a spiegare perché il buddhismo zen sia particolarmente attento agli aspetti, alle attività e ai gesti più semplici della vita quotidiana: non si tratta di una vocazione «minimalista», né di un'acquiescenza ai rituali imposti dalle piccole necessità contingenti, ma si tratta di un esercizio di attenzione che favorisce l'eliminazione di tensioni e di pensieri estranei a quanto si sta facendo. In questo senso vanno colti, per esempio, i gesti lenti durante la cerimonia del tè o durante una rappresentazione *nō* – per i quali si può parlare di «ritualismo» solo se con ciò si vuole intendere «attenzione concentrata a ciò che si sta facendo o eseguendo». L'attenzione alle cose più semplici e ai gesti più elementari che ci accompagnano durante la giornata è l'equivalente della concentrazione sulla respirazione che si attua durante la meditazione: entrambe, bloccando ogni fattore di disturbo e di distrazione, rendono la mente vuota in modo che possa in seguito accogliere ogni nuova sensazione e produrre ogni nuovo pensiero in un «ambiente» perfettamente pulito. L'attenzione attiva nella meditazione, nella vita quotidiana o nelle occasioni della cerimonia del tè e del *nō* è sempre la stessa, anche se i suoi «oggetti» cambiano: la sua funzione è sempre quella catartica, di fare il vuoto.

Il buddhismo zen porta agli estremi limiti il tradizionale invito del buddhismo originario di abbandonare ogni parola o idea che distraiga dall'esperienza presente: soprattutto se tali parole o idee si riferiscono ai massimi problemi della vita e del cosmo, o riguardano il significato di qualche aspetto cruciale del buddhismo.

⁶¹ Thic Thien An, *Teoria e pratica dello zen*, trad. it. Roma 1984, p. 67.

L'episodio che narra dell'incontro e del breve colloquio tra Chao-chou e Lin-chi è a questo riguardo emblematico per illustrare la radicalizzazione che il buddhismo zen opera dell'attitudine anti-metafisica che connota tutto il buddhismo. Chao-chou, durante un pellegrinaggio andò a trovare Lin-chi. Quando si incontrarono il Maestro si stava lavando i piedi. Chao-chou chiese: «Qual è lo scopo dell'arrivo del Patriarca dall'Occidente?». «Mi sto proprio lavando i piedi», rispose Lin chi⁶². Questa, che appare a prima vista solo come una risposta scortese, venata di indifferenza per le massime questioni, è in realtà la messa in opera di un esercizio di vuoto, è l'espressione concreta di una pratica di purificazione grazie alla quale la mente dell'interlocutore ha l'occasione di liberarsi da ogni interferenza e di cogliere nel modo più chiaro e diretto ciò che, *hic et nunc*, fa ed è: Lin-chi gli offre l'opportunità di «riflettere» senza filtri o schermi ciò che accade; gli offre una situazione in cui può diventare specchio della realtà. In generale ciò significa allora che concentrazione sulla respirazione e attenzione agli oggetti, ai fenomeni e agli eventi più elementari della vita quotidiana non vengono praticate per ottenere un vuoto *assoluto* – il che corrisponderebbe a buttar via lo «specchio» –, ma per cogliere il vuoto che consente ad un qualsiasi contenuto di manifestarsi liberamente: equivale a pulire perfettamente quello «specchio» che è la mente, in modo che ogni cosa e parola, ma anche ogni idea e pensiero, vi si rifletta senza aloni o sfocature, evidenziando netti e chiari i propri caratteri. Pertanto, quando nel *Lin chi* si ricorda il celebre passo del *Lao-tao-ko*: «Quando mi viene fame mangio il mio riso; quando mi viene sonno chiudo gli occhi»⁶³, non si tratta di una banalità o, peggio, di una dichiarazione d'intenti egoistici e misantropi, ma si vuol ribadire la necessità di essere concentrati su ciò che si fa in modo da mostrare l'efficacia del vuoto o, meglio, in modo che l'efficacia del vuoto si mostri rendendo pura l'esperienza. «Rendere pura l'esperienza» non significa soltanto sottrarla alle interferenze metafisiche che la possono distorcere o inquinare, ma significa anche togliere alla stessa attività di purificazione la pretesa di porsi come valore ultimo, come finalità suprema. Ancora una volta, insomma, si tratta di purificarsi anche dell'idea di purificazione: di fare il vuoto anche del vuoto. Non a caso nella letteratura del buddhismo zen si trova spes-

◀ ⁶² *La Raccolta di Lin-chi (Rinzai Roku)*, a cura di R. Fuller Sasaki, trad. it. Roma 1985, pp. 71-72, par. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 61.

so un'indicazione paradossale che nel *Lin chi*, come di consueto, viene concentrata ai limiti più estremi consentiti alla comprensibilità: «Se un uomo cerca il Buddha perderà il Buddha; se cerca la Via, perderà la Via; se cerca i Patriarchi, perderà i Patriarchi»⁶⁴.

L'attenzione che il buddhismo zen dedica ai gesti equivale a tal punto alla concentrazione sulla respirazione attiva durante la meditazione che si potrebbe parlare di una forma di *meditazione dinamica* in cui la produzione di vuoto si realizza mediante la concentrazione sull'azione. Vi sarebbe qui la possibilità di obiettare che in tal modo la mente non sarebbe affatto vuota ma, al contrario, sarebbe tutta occupata da ciò che si sta facendo; a tale eventuale obiezione si potrebbe rispondere dicendo che, certo, la mente, per poter essere concentrata al massimo su ciò che sta facendo, deve essere da ciò occupata, aggiungendo però che, per poter essere occupata in modo così radicale, deve essere preliminarmente – e in modo altrettanto radicale – *vuotata*: il massimo della concentrazione non implica il massimo di tensione ma, al contrario, il massimo di rilassamento. Questo, d'altra parte può darsi solo se si è fatto il vuoto. Tale situazione che, se analizzata in termini astratti, appare contraddittoria, è in realtà un'esperienza comune a chiunque si dedichi a qualche tipo di disciplina in cui è dato di raggiungere la perfezione dell'esecuzione: ogni atleta conosce la funzione necessaria della distensione; ogni musicista conosce il valore del silenzio e delle pause; ogni danzatore conosce l'importanza del rilassamento. La dinamica vuoto/pieno – che ricorda da vicino quella taoista – esprime le sue maggiori potenzialità più che nelle parole ad essa dedicate nei testi del buddhismo zen, nelle *attività* che ad esso si sono ispirate, in particolare nelle *arti*. Il caso forse più conosciuto in Occidente è quello, descritto da Herrigel, dell'arte del tiro con l'arco, dove il bersaglio è raggiunto con la massima precisione proprio e solo quando nella mente dell'arciere si è fatto il vuoto più completo, quando non vi è più pensiero né di «io che deve colpire», né di «bersaglio da colpire»:

La vera arte – esclamò allora il Maestro – è senza scopo, senza intenzione! Quanto più Lei si ostinerà a voler imparare a far partire la freccia per

⁶⁴ *Ibid.* Cfr. anche Zenkey Shibayama, *Mumonkan. La porta senza porta*, trad. it. Roma 1977, pp. 139, 159, 222, 236; sugli insegnamenti non formali cfr. in particolare il caso di «Gutei alza un dito» (pp. 50-56) e quello di «Sakyamuni mostra un fiore» (pp. 64-72).

colpire sicuramente il bersaglio, tanto meno le riuscirà l'una cosa, tanto più si allontanerà l'altra⁶⁵.

Quanto viene detto a proposito del bersaglio nell'arte del tiro con l'arco vale anche, in generale, per *ogni* tipo di arte, e vale anche per la meditazione. A proposito di quest'ultima, infatti, è vero che un grande maestro come Lin-chi consiglia il meditare più che l'argomentare:

Se cercate di ottenere la comprensione affrettandovi per questa o quella via traversa, dopo tre asamkhyeya kalpa finirete ancora nel ciclo della nascita e della morte. È meglio che vi rilassiate sedendo a meditare a gambe incrociate in un angolo del monastero⁶⁶.

Ma è anche vero che lo stesso Lin-chi mette in guardia contro il pericolo di fissarsi su un obiettivo da raggiungere, anche se questo è costituito dalla tranquillità della mente che la meditazione produce; e, a questo proposito, ricorda le parole di un Patriarca (Ho-tse Shen-hui): «Se arrestate la mente *per* cercare la quiete, risvegliate la mente *per* illuminare all'esterno, concentrate la mente *per* purificarvi all'interno, concentrate la mente *per* entrare nel Samadhi: tutte queste pratiche sono sforzi artificiali»⁶⁷.

Tali sforzi sono «artificiali» non tanto perché comportano alcuni accorgimenti tecnici, quanto perché sono tutti «trascinati» da quel «per», ossia polarizzati ma anche accecati dalla necessità di raggiungere a tutti i costi una finalità. Al contrario «ottenere è non ottenere» sostiene Lin-chi: se dicesse che «ottenere non è ottenere» farebbe un'affermazione contraddittoria, e basta; dicendo invece «ottenere è non ottenere» vuol dire che l'importante è ottenere senza l'idea di ottenere, senza essere ossessionati dal desiderio di ottenere; per cui, alla fine, non possiamo propriamente vantarci di aver ottenuto qualcosa, ma possiamo solo constatare che qualcosa *si* è ottenuto. Questa convinzione che l'idea di ottenimento *ostacoli*, invece di favorire l'ottenimento di qualcosa, non è propria solo della scuola Rinzaï che ha preso l'avvio da Lin-chi, ma anche della scuola Sôtô che ha proseguito l'insegnamento di Hui neng:

⁶⁵ E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, trad. it. Milano 1975, pp. 47-48.

⁶⁶ *La Raccolta di Lin-chi*, cit., p. 44.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 38-39 (corsivo nostro).

Se desiderate praticare la Via dei Buddha e dei Patriarchi, dovrete seguire senza pensare a profitti la Via dei saggi del passato e la condotta dei Patriarchi, non aspettando nulla, non cercando nulla, non guadagnando nulla. Escludete la mente che cerca sempre qualcosa e non coltivate il desiderio di conquistare i frutti della Buddhità⁶⁸.

Non è qui il caso di soffermarsi sulle differenze – pur significative ed interessanti – tra la scuola Rinzai e la scuola Sōtō⁶⁹, perché ai nostri fini merita particolare attenzione la tecnica del *kōan* che caratterizza la pratica meditativa della scuola Rinzai e che arricchisce in modo originale il sistema per produrre il vuoto ed utilizzarne l'efficacia. «*Kōan*» (cinese: *kung-an*) letteralmente significa «documento pubblico»; di fatto designa una parola o una frase priva di un senso logico comune proposta all'allievo dal maestro per spezzare i limiti del pensiero discorsivo e le leggi della logica corrente, ed ottenere così un'intuizione della realtà che vada oltre le normali classificazioni fondate sui dualismi⁷⁰.

Molto spesso un *kōan* costituisce l'ultima risposta del maestro in un *mondō*, ossia all'interno di un breve ma intenso dialogo con l'allievo, dove quest'ultimo è condotto ai limiti estremi delle sue capacità raziocinanti, cioè al punto critico in cui non può più far ricorso ad alcuna nozione né ad alcun concetto già acquisiti: là dove, cioè, l'allievo è costretto a farsi vuoto persino dell'idea di sé, ed è quindi posto nelle condizioni migliori per conoscere la realtà allo stato puro, senza più filtri o schermi. Forse il più famoso *kōan* è quello contenuto in un brevissimo *mondō* riferito al maestro Jōshū (cinese: Chao-chou; 778-897 d.C.): «Una volta un monaco chiese al Maestro Jōshū: "Un cane ha la Natura di Buddha, o no?". Jōshū disse: "Mu!"»⁷¹. Ora, letteralmente, «Mu» significa «no» o «senza», per cui, ad una prima lettura, la risposta del maestro appare chiarissima: «un cane *non* ha la natura di Buddha». Ad un secondo livello, ma contemporaneamente, «mu» significa «vuoto» in generale, non come risposta a quella particolare domanda, ma come affermazione

⁶⁸ Masunaga, *Breviario di Sōto Zen*, cit., p. 61.

⁶⁹ La Scuola Rinzai (cinese: *Lin-chi*), fondata dal Maestro Lin-chi (morto nel 867 d.C.), fu portata in Giappone da Eisai alla fine del 1100. La Scuola Sōtō fu fondata da Dōgen che portò dalla Cina gli insegnamenti di Tsao-tung. La differenza più evidente tra le due Scuole consiste nel fatto che la Rinzai, oltre a praticare la meditazione seduta (*zazen*), utilizza anche l'esercizio dei *kōan* e dei *mondō*, a differenza della Scuola Sōtō che si concentra quasi esclusivamente sulla meditazione seduta (*shikan taza* = «sedere in consapevolezza»).

⁷⁰ Cfr. Suzuki, *Saggi sul buddhismo zen*, cit., vol. II, pp. 13-207, in particolare p. 77.

⁷¹ Zenkey Shibayama, *Mumonkan*, cit., p. 27.

che riguarda ogni elemento che entra nel mondo: maestro, allievo, idea e parola «cane», idea e parola «natura di Buddha» ecc. Il che significa: «mu» è qualità di ogni cosa, sia di quelle reali (maestro e allievo), sia di quelle solo pensate (idea di cane, idea di Buddha ecc.). E dunque Jōshū, con un monosillabo, dice ciò che sul vuoto come assenza di sostanzialità (*anattā*; giapponese: *muga*) e di permanenza (*anicca*; giapponese: *mujō*) hanno detto migliaia di pagine del *Canone* e dei *Testi Buddhisti*. Tuttavia ciò che qui si dice a proposito di un secondo livello di significato di questo *kōan* fa ancora parte di un ambito di discorso argomentativo dove vigono le normali regole della logica e dell'espressione linguistica. Ma la risposta «mu» indica qualcosa di più, spinge verso zone dell'esperienza dove tali regole non valgono più: infatti, una volta che «mu» ha espresso la relatività e l'impermanenza di ogni parola e di ogni categoria, allude ad un'esperienza in cui non si sa più che dire e che pensare. L'allievo si trova allora in una condizione quasi disperata, senza vie d'uscita: è «come aver inghiottito una palla d'acciaio rossa e calda: cercate di vomitarla ma non ci riuscite»⁷². *Kōan* e *mondō* allora non sono nemmeno più solo paradossi, ossia forme logiche aberranti ma pur sempre descrivibili in termini logici: essi si presentano come *azioni* che invitano a prender contatto con la realtà a prescindere da ogni forma logica e linguistica, nonché da ogni giudizio. Come a dire: cosa ne è di te, allievo, una volta che tu abbia messo da parte l'erudizione e la tradizione, una volta che hai deposto le armi della logica e della dialettica, una volta che hai colto la relatività e l'impermanenza di ogni cosa e di ogni idea, compresa quella di «io»? Cosa fai, cosa dici dopo che questo vuoto integrale si è realizzato, dopo che è avvenuta questa catarsi senza residui? È evidente che questo invito non è affatto un incitamento nichilistico, un consiglio perverso affinché nessuno faccia e dica più nulla, terrorizzato dall'inconsistenza e dalla precarietà delle proprie parole e delle proprie idee: al contrario, questo invito funziona nel senso di portare chiunque a contatto con le proprie più profonde e più autentiche possibilità che giacciono soffocate dalle stratificazioni di parole e di idee convenzionali, prigioniere di una serie – variabile, ma sempre cospicua – di incrostazioni mentali e culturali.

A questo punto appare interessante notare come la condizione a cui è condotto l'allievo nello zen sia assai simile a quella in cui si

⁷² *Ibid.*

trova il discepolo socratico, in particolare Menone, quando, sconcertato dalle domande poste da Socrate, paragona il maestro ad una torpedine: «Perché io sono veramente intorpidito nell'animo e nella bocca, e non so più cosa risponderti»⁷³. Non solo: assai simile appare anche il procedimento dialogico che conduce a questa condizione di smarrimento. In entrambi i casi infatti, sia nel dialogo socratico che nel *mondō zen*, il dialogare non è una discussione formale, un semplice scambio di idee su qualcosa, ma investe direttamente e radicalmente gli interlocutori, la loro persona, la loro vita; ciò significa, tra l'altro, che in entrambi i casi non viene affatto valorizzata l'autorità della persona o quella che le deriva dalla sua cultura, né vengono fatte valere le testimonianze a favore della propria tesi tratte da maestri illustri o da testi canonici. In entrambi i casi si è invece soli davanti al problema da risolvere e Socrate, come il maestro zen, non è che la *voce di tale problema*, la manifestazione sensibile della difficoltà, e non un interlocutore che tenta di convincere delle sue idee. Non è un caso allora che tanto il dialogo socratico quanto il *mondō zen* si determinino in un porre domande e non in un semplice scambio di opinioni o in un'opera di convincimento: in entrambi i casi la domanda non viene posta dal maestro con lo scopo di ottenere una risposta adeguata, ma con l'intenzione di scalfire o addirittura frantumare la corazza di certezze che ricopre e paralizza la mente dell'allievo. È in tal modo che il porre domande di Socrate coincide con l'*elénchein*, col «mettere alla prova», oltre che se stesso, anche l'allievo; proprio come avviene nel *mondō*: la domanda ha infatti, come primo effetto quello di sconcertare, di disorientare. Ma questo effetto di disorientamento non è prodotto con l'intento, un po' sadico di mettere in difficoltà l'allievo mostrando la sua inferiorità rispetto al maestro: ciò potrebbe accadere solo se il maestro avesse la presunzione di possedere la verità e l'intenzione di trasmetterla all'allievo; in tal caso le domande potrebbero anche non venir poste, in quanto sarebbero sostituibili con semplici affermazioni, oppure potrebbero essere poste retoricamente, per stimolare l'allievo a dare la risposta che il maestro già sa e vuole sentirsi dire. In realtà l'effetto sconcertante nel dialogo socratico e l'effetto-vuoto nel *mondō zen* agiscono sia sull'allievo che sul maestro: la radicalità del problema li investe entrambi con la sola differenza che il maestro *sa di non sapere*, mentre l'allievo presume

⁷³ Platone, *Menone*, 80b.

sempre di sapere; il che significa in altri termini che il maestro, a differenza dell'allievo, è stato capace di farsi vuoto. Si potrebbe notare che la presunzione di sapere, nel dialogo socratico, viene demolita dal continuo incalzare delle domande poste da Socrate, mentre nel *mondō zen* vi è spesso una risposta del maestro: tuttavia la risposta fornita dal maestro zen non è, come nel caso del «mu» di Jōshū, sullo stesso piano della domanda, per cui l'effetto di sconcerto che essa produce nell'allievo è lo stesso che è prodotto dal continuo domandare di Socrate. In breve: le risposte dei maestri zen valgono e funzionano allo stesso modo e con la stessa incisività delle domande di Socrate: in entrambi i casi ciò che viene provocato è un radicale disorientamento, un «non poter fare più appello a nulla». E, insomma, il vuoto. Tuttavia, in entrambi i casi, non si tratta affatto di un'operazione nichilistica, ma di un'operazione purificatrice, di una catarsi: sia Socrate che i maestri zen, infatti, procedono nella loro opera «distruttiva» non per amore della distruzione, ma per poter suscitare una nuova nascita, perché il vuoto prodotto sia la condizione prima e costante della purezza di ogni nuovo «pieno». D'altra parte, in entrambi i casi, non si tratta di un intervento diretto del maestro sull'allievo per condizionare e determinare modi, tempi e contenuti del *novum* che nascerà: infatti la maieutica di Socrate non predica direttamente il dovere del *ghnōthi sautón* ma stimola nell'interlocutore le capacità che egli stesso ha di produrlo da sé; così come i maestri zen non insistono mai direttamente sulla necessità di ottenere il vuoto della mente, ma suscitano nel praticante le sue capacità di ottenerlo. E come Socrate poteva pertanto affermare di non essere mai stato maestro di nessuno proprio perché aveva aiutato ognuno a diventare maestro, di se stesso, così un maestro zen ha potuto affermare che «non vi sono maestri zen»⁷⁴ non solo perché lo zen non è dottrina, ma soprattutto perché il maestro, aiutando la catarsi dell'allievo, pone le condizioni per le quali l'allievo, secondo le sue capacità, scopra la propria buddhità ossia rinasca, da sé, a se stesso.

Vi è tuttavia, tra la maieutica socratica e quella zen una profonda differenza: mentre la tecnica dialogica di Socrate è ancora tutta interna all'orizzonte delle procedure discorsive e delle regole dell'argomentazione logica, le tecniche inventate e praticate dai maestri zen tendono spesso ad andare oltre questo orizzonte fornendo ri-

⁷⁴ Cfr. Ph. Kapleau, *La nascita dello zen in Occidente*, trad. it. Roma 1982, p. 44.

sposte che non sono costituite da una o più parole dotate di senso, e nemmeno, addirittura, da parole in senso stretto. Spesso infatti l'ultima risposta di un *mondō* è costituita da un'esclamazione, da un urlo o da un semplice gesto. Il punto di abbandono dell'orizzonte logico e linguistico può ben essere rappresentato da questo formidabile *mondō*:

Un monaco chiese: «Quando si raggiunge il punto in cui non lo si può più dire, che accade?». Jōshū disse: «Non lo si può dire». Il monaco disse: «Che cosa si deve dire allora?». Jōshū disse: «È questo che non si può dire»⁷⁵.

Quando la purificazione ha raggiunto i massimi livelli, quando il vuoto è ormai giunto alla radice di tutto, al punto che ha intaccato anche le parole e le ragioni per pronunciarle, allora, per indicare questa condizione non resta che il silenzio assoluto o, al massimo, il silenzio indicato da un gesto, come nel caso del dito di Gutei, o del fiore di Śākyamuni o del sorriso di Maha Kashō⁷⁶ o dei colpi di Lin-chi:

Il Maestro domandò a Lo p'u: «Finora alcuni uomini hanno avuto l'abitudine di usare il bastone e altri di gridare. Quale si avvicina di più al cuore del destinatario?». «Nessuna delle due», rispose Lo p'u. «Cosa si avvicina?», chiese il Maestro. Lo p'u gridò: il Maestro lo colpì⁷⁷.

Se, a questo punto, si volesse continuare a desiderare prodotti di esegesi e di commento, non si potrebbe trovare di meglio delle parole di Suzuki: «Se alzo così la mano c'è lo zen. Ma se affermo di aver alzato la mano non c'è più lo zen. [...] Un'affermazione è zen

⁷⁵ *I detti del maestro Jōshū (zen radicale)*, a cura di Y. Hoffmann, trad. it. Roma 1979, par. 354, p. 124.

⁷⁶ Cfr. Zenkey Shibayama, *Mumon*, cit., p. 64: «Mostrando un fiore / il segreto è rivelato / Kashō si apre in un sorriso / l'intera assemblea non sa cosa fare».

⁷⁷ *La Raccolta di Lin-chi*, cit., par. 14, p. 71. È qui evidente il doppio gioco metalinguistico: 1) Lo p'u cerca di evitare la difficoltà della domanda rispondendo «nessuna delle due»; ma il Maestro scopre il tentativo e vuole evitare che l'allievo si appigli alla soluzione; e chiede di nuovo: «cosa si avvicina?»; 2) Lo p'u, capito che sul piano linguistico non si può rimanere, grida. Al grido, il Maestro lo colpisce: ma questo colpo non va interpretato come gesto di punizione; esso è un'avvertenza affinché l'allievo non pensi di potersi «attaccare» al grido come se fosse la «vera» e unica risposta; tuttavia il colpo è anche un premio, il riconoscimento che l'allievo è riuscito a comprendere la relatività della risposta precedente, ed ha quindi superato il primo «livello» del dialogo. Per comprendere il significato e la valenza del «colpire» cfr. anche i paragrafi 9-11, 19, 21.

solo in quanto atto, non in quanto ci si riferisce a quello che con essa viene affermato»⁷⁸. Ecco allora come si può incominciare a capire perché il buddhismo zen, proprio in quanto attento più agli *atti* che alle parole sugli atti, ha ispirato, sia in Cina che in Giappone, *arti e modi di vivere*, più che teorie. L'azione del buddhismo zen su molte espressioni artistiche è quindi ben più radicale di un semplice influsso culturale: esse nascono e si sviluppano solo entro la dimensione che ha come *punti di riferimento* le riflessioni sul vuoto prodotte dalla tradizione buddhista, ed ha come *punto di centro* la meditazione del vuoto nelle forme proposte dalla tradizione *ch'an* e zen. L'opera d'arte ispirata al buddhismo zen non sorge quando l'artista si rifà al buddhismo zen come ad un patrimonio culturale esteriore, ma nasce solo quando la sua mente, purificata a fondo dall'esercizio della meditazione con o senza *mondō* e *kōan*, si rende disponibile ad accogliere la realtà come se fosse la prima volta che la incontra. A ben vedere, allora, alla luce del buddhismo zen, l'arte non si pone come un'attività particolare: essa non è che uno dei molti modi di porsi dell'esperienza una volta che la pratica meditativa abbia svolto il suo lavoro di purificazione. Per il buddhismo zen non esiste infatti una meditazione per l'arte, una per la vita quotidiana, una per la religione, e via dicendo: la pratica della meditazione conduce a produrre un vuoto che consente ad *ogni* tipo di contenuto di entrare nella mente. Si spiega in tal modo anche il «mistero» del buddhismo zen come fonte di ispirazione non solo di qualche tecnica artistica o anche di tutta l'arte giapponese, ma di ogni manifestazione della vita giapponese tradizionale, al punto che si è potuto parlare di uno *stile* giapponese ispirato allo zen: là dove il buddhismo zen lavora più a fondo mediante la pratica della meditazione produce le condizioni preliminari per qualsiasi tipo di espressione vitale «pura», liberata da ogni condizionamento empirico, mentale e culturale; che tale espressione sia la poesia o la pittura, l'arte culinaria⁷⁹ o quella di disporre i fiori, la «cerimonia del tè» o i modi di convivenza civile, non ha molta importanza. Ciò che importa è la *qualità delle condizioni preliminari* prodotte dalla meditazione che consentono l'espressione di queste come di altre attività. Pertanto, a rigore, non si potrebbe parlare di un'«estetica» zen,

⁷⁸ Suzuki, *Saggi sul buddhismo zen*, cit., vol. 1, p. 282.

⁷⁹ Cfr. R. Wolf, *Giappone. Cibo come arte*, trad. it. Milano 1987; si considerino in particolare le pagine dedicate ai *namagashi*, i dolcetti presenti durante il *chanoyu*, i quali costituiscono l'occasione per attivare vista, tatto, odorato e gusto (cfr. pp. 136-39).

se con tale termine si intendesse una «scienza del bello» o, comunque, una disciplina che si occupa di una sfera particolare dell'esperienza: infatti la «bellezza» contenuta nelle opere prodotte dalle arti ispirate allo zen è della medesima natura di quella contenuta in una parola o in un gesto che scaturisca dal vuoto prodotto dalla pratica della meditazione.

LE FORME

IL VUOTO NEL CHANOYU

Se è vero che «l'uso artistico del vuoto è osservabile in quasi tutte le forme artistiche dell'Estremo oriente»¹, vi è però un luogo in cui il vuoto sembra concentrare e mettere in massima evidenza la sua presenza e la sua funzione: questo luogo è il *sukiya*, la stanza da tè². Il vuoto che in questo luogo si celebra, oltre che fisico ed estetico, è morale e mentale. Esso si fa sentire già mentre si attraversa il piccolo giardino antistante percorrendo un sentiero di pietre in rilievo (*rōji*)³ che porta alla piccola costruzione in legno dove si svolge la cerimonia del tè: innanzitutto la struttura del sentiero a «passi perduti» è quella che più e meglio esalta la presenza del vuoto in quanto elimina la contiguità tra le pietre ponendole a distanza variabile una dall'altra; il passaggio su di esse risulta quindi simile a quello sui sassi emergenti di un torrente dove è necessario porre attenzione ai movimenti in rapporto alla presenza e all'azione del vuoto: in secondo luogo l'*asimmetria* sia orizzontale – prodotta dalla distanza variata delle pietre una dall'altra –, che verticale – prodotta dai diversi livelli delle pietre –, costringe il corpo a dimenticare ritmi e movimenti del camminare usuale e, con ciò, modifica al tempo stesso i consueti modi di percepire spazio e tempo. Il passaggio del *rōji* è

¹ Izutsu, *La filosofia del buddhismo zen*, cit., p. 225.

² Non a caso il suo nome è reso graficamente anche con caratteri che significano «Dimora del vuoto». Cfr. Kakuzo Okakura, *Il libro del tè*, a cura di G.C. Calza, Milano 1983, p. 52.

³ Cfr. Calza, in *ibid.*, p. 106, n. 9: «Il *rōji* è il giardino intorno o, meglio, davanti alla capanna del tè. In origine indicava più specificamente la stanza della cerimonia dove la mente si liberava dagli automatismi razionali. In tal senso *rō* è inteso come l'equivalente di *arawasu* (rivelare, aprire) e *ji* come *kokoro*, termine che può significare mente, cuore, anima».

già un'esperienza di purificazione e, quindi, un modo in cui il vuoto comincia a manifestarsi; comincia, letteralmente, a «farsi sentire».

L'attesa silenziosa sotto un piccolo portico (*machiai*), aspettando di essere invitati all'interno del *sukiya*, rafforza l'abbandono anche delle ultime risonanze provenienti dalle convulsioni e dalle passioni che abitano il mondo e scuotono la vita quotidiana⁴: questo abbandono incrementa le condizioni favorevoli al rilassamento, proseguendo l'opera di purificazione già iniziata con il percorso del *rōji*, ed anticipando quella di pulirsi la bocca sciacquandola con un mestolino di acqua. Operazione, anche questa, più che simbolica, in quanto funzionale a preparare la degustazione delle minime sfumature di sapore del tè.

L'atto di entrare nel *sukiya* offre poi un'ulteriore occasione di catarsi: la porta – costituita in realtà da un'apertura che la rende più simile ad una finestra – è talmente angusta che si è costretti ad inchinarsi o addirittura, in certi casi, a rannicchiarsi; si è obbligati cioè a rendere visibile col corpo una condizione mentale e morale liberata da idee di onore, superbia, potere e, al limite, dall'idea di «io» che tutte le sostiene⁵.

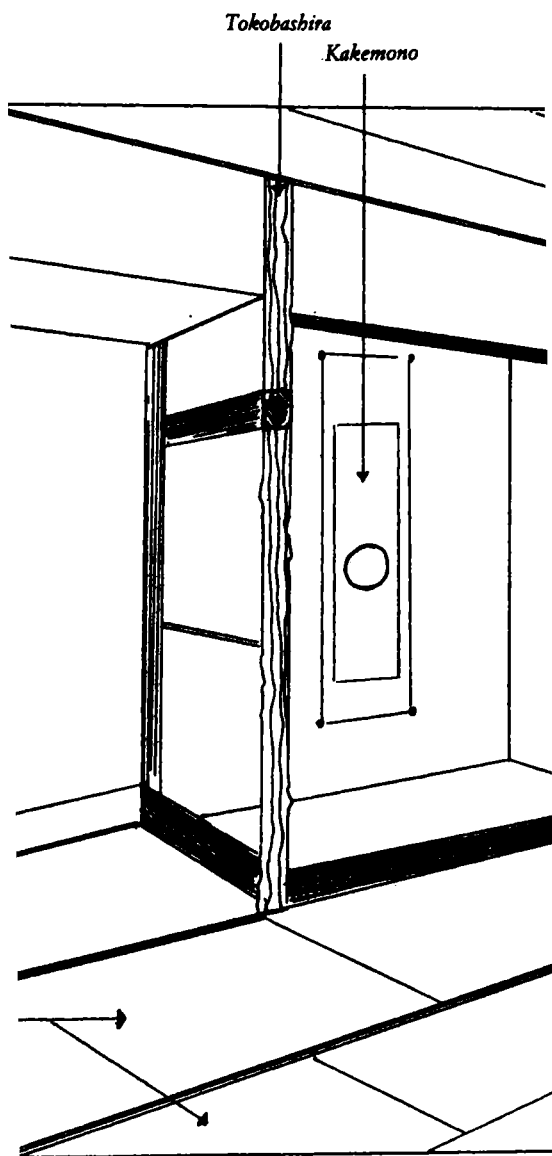
Una volta entrati, nei pochi metri quadrati del *sukiya*, si è dentro uno spettacolo tanto straordinario quanto poco appariscente, allestito col massimo del rigore formale e della semplicità, dove il protagonista discreto ma deciso è il vuoto. La stanza infatti è completamente priva di decorazioni: le linee in evidenza sono solo quelle degli elementi essenziali della struttura architettonica ed in particolare il *tokobashira*, il trave verticale in legno appena sbizzato che segna il limite tra il *sukiya* vero e proprio e un suo vano specifico

⁴ È da ricordare che la cerimonia del tè ebbe grande successo presso i samurai che vi partecipavano prima di intraprendere ogni azione a rischio. Sulla cerimonia del tè e i suoi molteplici significati, anche sociali, cfr. Tokyo National Museum, *An Aid to the Understanding of Japanese Art*, Tokyo 1980; T. Hayashiya, M. Nakamura, S. Hashiya, *Japanese Art and the Tea Ceremony*, New York-Tokyo 1974; A.L. Sadler, *Cha no yu. The Japanese Tea Ceremony*, Tokyo 1977; J. Kirkup, *Tea at the Temple*, in «Japan Quarterly», xiv, 3, 1967, pp. 361-64; Sen Shoshitsu, *Chado: The Way of Tea*, in «Japan Quarterly», xxx, 4, 1983, pp. 388-94; Th. M. Ludwig, *Before Rikyu. Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Tea Ceremony*, in «Monumenta Nipponica», xxxvi, 4, 1981, pp. 367-90; Seno Tanaka, *Aesthetic Background to the Tea Ceremony*, in «Japan Quarterly», xvii, 4, 1971, pp. 414-26. Vanno inoltre considerati i fascicoli della rivista specializzata «Chanoyu. Tea and the Arts in Japan», curata dalla Urasenke Foundation, Tokyo-New York; e va tenuto presente il «classico» lavoro di J. Rodriguez Tsuzu, *Arte del Cha*, Tokyo 1954.

⁵ Per secoli entrare nella stanza del tè ha significato soprattutto deporre le armi, ossia liberarsi da strumenti di morte che, nel contempo, erano ancor più efficaci come segni di potere.

– appartato ma non separato – detto *tokonoma*; su una parete di quest'ultimo è appeso un rotolo verticale (*kakemono*) o orizzontale (*makimono*) segnato da una calligrafia o da una pittura (cfr. fig. 1). Il pavimento è occupato solo da chiare stuoie di paglia di riso (*tatami*) dotate di bordure scure che, combinate, ricordano una composizione di Mondrian. Tuttavia la sensazione che il vuoto è presente e attivo non è data solo dal fatto che mancano mobili, suppellettili e ornamenti, ma dal fatto che ogni superficie del *sukiya* è messa in risalto come spazio vuoto mediante il contrasto con gli elementi lineari più scuri che la delimitano o la attraversano: le pareti, come il soffitto, sono completamente spoglie ad eccezione degli elementi in legno scuro che orlano le finestre e segnalano gli angoli della stanza. Le stesse finestre, formate da intelaiature a grata che risaltano sullo sfondo luminoso – ma non trasparente – della carta di riso, riprendono il motivo compositivo del pavimento e delle pareti, in modo che il gioco misurato, quasi geometrico, di linee scure e superfici chiare, è presente in ogni parte del *sukiya*. È così che si rendono manifeste e addirittura sensibili in maniera unitaria e coerente tanto la presenza che la funzione dialettica del vuoto: nessun ragionamento discorsivo né alcuna dimostrazione logica potrebbero illustrare meglio di questa rappresentazione sensibile il contenuto del passo taoista «essere e non essere si danno nascita tra loro».

L'effetto provocato dai fattori compositivi interni del *sukiya* non è tuttavia di ordine soltanto visivo. Esso interessa immediatamente l'intera disposizione mentale di chi è accolto nel suo spazio interno. Da un lato, infatti, l'assenza di decorazioni, di suppellettili e di ornamenti evita che lo sguardo e la mente vengano distratti, dall'altro la presenza di una dialettica coerente e rigorosa degli elementi compositivi comporta che sguardo e mente si facciano *attenti senza tensioni*. In tal senso il contrasto tra chiari e scuri, tra vuoti e pieni del *sukiya* ottiene effetti analoghi a quelli prodotti dalla meditazione sulla respirazione: come in questa si ottiene una attenzione al ritmo della respirazione scandito da espirazioni (vuoti) ed inspirazioni (pieni) e, contemporaneamente, si perviene alla liberazione da ogni altro polo d'attrazione, così qui l'assenza di ogni elemento decorativo libera sguardo e mente dal pericolo della distrazione, ma nel contempo la presenza del ritmo compositivo di chiari e scuri invita all'attenzione senza tensione. In tal modo l'attività estetica che è messa in moto nello spazio del *sukiya* è un'attività meditativa che produce simultaneamente *purificazione* dall'inessenziale e *attenzione* all'essenziale. Ciò è però possibile se lo stile rigoroso e dialettico



1. Schema del *tokonoma* nel *sukiya* del tempio Inari Taisha,

dello spazio interno del *sukiya* non viene concepito soltanto come oggetto di contemplazione da parte del soggetto, ma viene da questi esperito come efficace invito a disporre secondo tale stile la sua interiorità. Così come la meditazione sul respiro non comporta una semplice considerazione del ritmo respiratorio, ma condiziona la mente a regolarsi su tale ritmo, così l'esperienza spaziale del *sukiya* non comporta semplicemente un'osservazione della disposizione delle linee e delle superfici, ma sollecita la mente a trasformarsi assecondando l'ordine dialettico di pieni e vuoti che circola in tale disposizione. Il modo con cui lo spazio interno del *sukiya* è organizzato non si pone più, allora, solo come una «cosa da vedere», ma si dispone come *modello da diventare*: quando, grazie allo stile interno del *sukiya*, il vagare della mente nella distrazione si è fermato, e l'attenzione al gioco dei pieni e dei vuoti è massima, allora la mente stessa, vuota come lo spazio interno del *sukiya*, non percepisce più quel «gioco» dialettico come qualcosa di esterno, ma lo «ospita» al suo interno, lo accoglie come se fosse *suo*. L'attenzione comporta, tuttavia, qualcosa a cui si è attenti: ma qui, come nella meditazione, ad un certo punto, ossia quando si supera il limite massimo dell'attenzione, il «qualcosa» a cui finora si è dedicata attenzione scompare del tutto, diventa una cosa unica con chi è attento. Lo stile dello spazio interno del *sukiya* diventa lo stile dello spazio interno della mente.

Si compie così una prima fase di quello che si potrebbe chiamare l'*itinerarium mentis (et corporis) in vacuum* iniziato poggiando un piede sulla prima pietra del *rōji*.

Una seconda fase comincia con la cerimonia del tè vera e propria. Chi passa attraverso lo spazio interno del *sukiya* è come se avesse fatto una sauna mentale: ogni organizzazione spaziale consueta è dileguata quasi completamente per lasciare il posto a quella più elementare ed essenziale data dal rapporto tra pieni e vuoti; ogni dimensione temporale che comporti riferimenti al passato e al futuro, memorie ed immaginazioni, è dissolta per lasciar spazio al presente che diviene, al *nunc* che passa, all'*in-stans* che non sta. Così «ridotta», la mente può mostrarsi già per quello che è, così come l'ospite in carne ed ossa è costretto a mostrarsi senza alcuna traccia del suo passato di gloria o di miseria, senza alcun segno di aspirazioni o di desideri. Se tutti gli ospiti ottengono un grado di purificazione che li fa «vuoti», si può allora parlare di una situazione analoga a quella evocata dall'immagine del *jijimuge*: ognuno, in quanto vuoto, può esser considerato un cristallo che ha la propria lumi-

nosità grazie alla trasparenza che rende possibile accogliere la luminosità degli altri cristalli. Se questa condizione ottimale di trasparenza collettiva è raggiunta, la vera e propria cerimonia del tè non fa che renderla attiva, creando delle situazioni (pulitura degli utensili, degustazione del tè, ascolto della bollitura) nelle quali tale trasparenza si possa manifestare pienamente. Altrimenti, tali situazioni saranno, comunque, propizie per facilitare la produzione di una condizione di vuoto non ancora ottenuta.

Il vuoto sonoro in cui la cerimonia del tè si svolge è interrotto soltanto dal rumore dell'acqua che bolle nel bricco di ferro: tale rumore ha una tonalità bassa e cupa che varia però a seconda della forma e della qualità di alcuni piccoli pezzi di metallo che sono posti sul fondo del bricco e che l'acqua in ebollizione fa muovere. I suoni prodotti possono ricordare «l'eco di una cascata attutita dalle nubi, di un mare lontano che si frange contro gli scogli, un temporale attraverso una foresta di bambù, il sussurro di pini su qualche lontana collina»⁶. Ciò che importa rimarcare è però che, anche in questo inizio della cerimonia del tè, è il vuoto il protagonista, nel suo mediarsi con alcuni «pieni» sonori: il sordo borbottio del bricco, quasi impercettibile in qualsiasi altra occasione della normale vita quotidiana, emerge pienamente, in modo da essere distintamente avvertito, grazie allo sfondo di silenzio perfetto che riempie il *sukiya*. Non solo: tanto più questo sfondo di silenzio è profondo, tanto meglio emergono le *differenze* tra i diversi tipi di suono prodotti dai diversi tipi di movimenti provocati dai pezzetti di metallo dentro il bollitore. In tal modo il vuoto sonoro permette di rendere evidente non soltanto un «pieno» sonoro, ma anche le minime differenze tra i diversi «pieni» sonori, proprio come il vuoto spaziale del *sukiya* consente l'identificazione non solo di un «pieno» isolato, ma anche le differenze tra i diversi «pieni», ossia tra i diversi elementi che si distinguono dallo sfondo. Come nel caso del ritmo spaziale tra pieni e vuoti, così anche qui, nel ritmo di pieni e di vuoti sonori, non si tratta soltanto di un *fenomeno* da considerare: quando l'attenzione all'ascolto della bollitura raggiunge la sua massima possibilità, essa cede il passo ad una sorta di *sintonia* tra il ritmo vitale di chi ascolta e il ritmo fisico, «oggettivo», del movimento prodotto dalla bollitura. Anche in questa occasione si può parlare addirittura di un'identificazione tra interiorità ed esteriorità: il bor-

⁶ Okakura, *Il libro del tè*, cit., p. 58.

bottio prodotto dai pezzetti di metallo nel bollitore, combinazione di rumori minimi emergenti dallo sfondo di silenzio, appare come materializzazione sensibile dei movimenti della coscienza che emergono dal vuoto della mente, dal fondo di silenzio della mente pacificata; o, viceversa, questi minimi movimenti della coscienza che «galleggiano» sulla tranquillità della mente, appaiono come trascrizioni spirituali dei rumori prodotti nel bollitore. A questo punto non si potrebbe nemmeno più parlare di «sintonia», perché in realtà non vi è più corrispondenza tra ritmi distinti, ma si attua un'*identità* di ritmi; in ogni caso, che si tratti di sintonia o di identità, è ancora una volta il vuoto la condizione necessaria di ogni processo qui implicato, da quello generale in cui si produce il rapporto tra suono e silenzio, a quello particolare con cui si raggiunge l'identificazione tra minimo rumore fisico e minima attività della coscienza: infatti la condizione necessaria affinché questa identificazione avvenga consiste nel preliminarmente svuotamento della coscienza, nella «pulizia» della mente da ogni contenuto. Solo quando la mente è libera da ogni condizionamento sensibile ed intelligibile, si realizza la condizione ideale perché ogni suo benché minimo contenuto possa risalire al massimo, ma anche perché ogni fenomeno «esterno» possa essere accolto nella massima apertura dell'interiorità, al punto che svaniscono i limiti stessi tra interiorità ed esteriorità.

Il rapporto dinamico tra pieno e vuoto che regola nel *sukiya* il ritmo tra elementi chiari ed elementi scuri, e che scandisce, nella bollitura, l'intreccio tra silenzio e borbottii ordina anche la qualità dei *gesti*. I movimenti che il maestro della cerimonia del tè e il suo assistente-allievo eseguono (travasare l'acqua col mestolo di bambù, misurare le prese di tè, miscelare acqua e foglie di tè, versare il tè ecc.) possono a prima vista apparire ispirati ad un ritualismo quasi maniacale sia per la lentezza che per l'esattezza con cui vengono fatti. Prima di considerare il ruolo del vuoto nella gestualità della cerimonia del tè, è opportuno precisare a proposito della lentezza che spesso i gesti eseguiti dall'allievo sono *più lenti* di quelli eseguiti dal maestro. Il fatto si può spiegare non solo considerando che il maestro ha più «pratica» dell'allievo, ma anche ricordando che l'allievo, quasi come l'ospite comune della cerimonia, mantiene una separazione tra sé e il gesto, considera il gesto come qualcosa di esteriore, un movimento a cui è ancora necessario prestare attenzione. Il maestro, invece, grazie ad un più radicale svuotamento della mente, non avverte più questa differenza e questa distanza, ed *incorpora* il gesto, *diventa* il gesto stesso. È per questo che nell'ese-

cuzione del gesto da parte del maestro non v'è più traccia alcuna di sforzo e di tensione: il gesto appare nel contempo spontaneo e necessario come un evento naturale, come lo scorrere di un ruscello o il cadere di una foglia.

Approfondendo come e quanto la funzione del vuoto sia attiva nel determinare i gesti nella cerimonia del tè, si può notare come il gesto appaia «sacro»; una prima spiegazione di questa impressione potrebbe essere data considerando che la causa della sacralità consiste nella lentezza e nell'attenzione che connotano il gesto. Tuttavia la qualità del gesto sembra spiccare per un altro motivo: perché risulta da una differenziazione radicale rispetto alla qualità dei gesti «profani» imposti dalla vita quotidiana, i quali sono per lo più affrettati ed approssimativi, ovvero sempre «alienati», eseguiti cioè in vista di qualcos'altro, di un fine utilitario o opportuno. Qui, invece, ogni gesto del maestro appare dotato di una propria *entélécheia*, di un proprio fine interno, come se avesse un baricentro che lo rende stabile ed armonico: qui il gesto non tradisce nessuna tensione verso altro, verso un fine di cui esso sarebbe semplice mezzo. Perciò si può dire che la lentezza è una *conseguenza*, piuttosto che una causa della qualità del gesto: essa deriva dal «raccolgimento» del gesto in se stesso, mentre la qualità dei gesti «profani», distratti ed affrettati, deriva dal loro essere «s-centrati», proiettati sempre fuori di sé, dispersi tra i bisogni e i desideri. Tuttavia questo «essere in sé», questo esser presente a se stesso del gesto «sacro», è a sua volta un effetto: è risultato di un profondo lavoro di svuotamento. Anche in questo caso l'analogia con quanto avviene nello spazio e nel tempo del *sukiya* è evidente: un singolo gesto può infatti far risaltare la sua forma e la sua forza perché emerge da uno sfondo svuotato di ogni altro gesto, così come nel *sukiya* le linee scure degli elementi lignei risaltano grazie allo sfondo chiaro delle pareti, e come i suoni del bricco che bolle risaltano grazie al forte silenzio che li circonda. Si potrebbe allora dire che il maestro è in grado di esibire gesti così perfetti perché riesce ad essere perfettamente attento a ciascun gesto ma anche perché, in «negativo», riesce a dimenticare ogni altro gesto, ossia perché ottiene il silenzio dei gesti «profani». La perfezione di un singolo gesto eseguito da un maestro della cerimonia del tè si pone tuttavia non solo come perfezione di *quel* singolo gesto, ma anche come *modello* di perfezione per *ogni* gesto: quasi a significare che se ciascun gesto, ogni volta che viene eseguito, fosse considerato come *unico*, potrebbe diventare, da «profano», «sacro». Diviene allora evidente che una perfezione

estetica limitata ad una «piccola» cosa come *un* gesto, può irradiare la sua qualità anche ad altre cose analoghe, agli altri gesti, e, addirittura, trasformare l'intera vita quotidiana che di tali gesti è intesuta. In questo indicare la possibilità che *ogni* movimento – e, quindi, ogni azione – diventi perfetto grazie all'uso del vuoto sta un'evidente consonanza della cerimonia del tè con l'insegnamento dello zen⁷: la cerimonia del tè, al pari dell'attività della meditazione seduta *zazen*, contrariamente a quanto può sembrare ad una prima considerazione, non intende affatto restare attività isolata in spazi e tempi privilegiati, ma si pone di fatto come un esercizio concentrato nella disciplina del vuoto i cui effetti ed *esso stesso* possono continuare in ogni momento e in ogni luogo. Pertanto ha un senso solo consumistico *assistere* ad una cerimonia del tè come *presenziare* ad una seduta di meditazione: *chanoyu* e *zazen* sono delle *discipline* e, in quanto tali, non hanno senso alcuno se considerate fini a se stesse, come occasioni di ozio raffinato o di degustazione esotica⁸; esse manifestano il loro significato più proprio solo se colte e praticate quali strumenti di perfezionamento che diffondono i loro effetti anche al di fuori del *sukiya* e della stanza da meditazione (*zendō*).

Il gesto attento e preciso coltivato dal maestro di cerimonia del tè esprime una qualità estetica che immediatamente, al pari degli elementi scuri in contrasto alle superfici chiare del *sukiya*, è più *visiva* che *tattile*: infatti la dialettica pieno/vuoto emerge dall'*osservare* un gesto calmo e misurato ponendolo mentalmente a confronto con i gesti convulsi e imprecisi della vita quotidiana, ma non scaturisce dal *contatto* diretto con qualcosa che la evidenzi materialmente.

⁷ Non è da dimenticare che «tutti i grandi maestri del tè furono discepoli dello zen» (*ibid.*, p. 55).

⁸ Si dovrebbe procedere ad una vera e propria critica del concetto stesso di esotismo: non solo là dove esso allude ad una superficiale mania per tutto ciò che è lontano e diverso, ma anche là dove, con maggiore profondità e consapevolezza, intende un'originale estetica del diverso (cfr. V. Segalen, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, trad. it. Bologna 1983). In questo secondo caso si rischia di assolutizzare il diverso (al punto di farne «il Diverso») ponendolo, senza alcuna possibilità di mediazione, di fronte all'identico, fatto coincidere con una «forte individualità»: «L'esotismo non è dunque lo stato caleidoscopico del turista e del mediocre spettatore, ma la reazione viva e curiosa per l'urto di una forte individualità e un'oggettività di cui essa percepisce e degusta la distanza» (*ibid.*, pp. 35-36). Ma se il diverso deve rimanere tale per degustarne la distanza, che radicale differenza vi è tra questa posizione e quella del «turista e del mediocre spettatore»? In realtà, per noi, lo studio del diverso ha senso non superficiale proprio se ciò che appare come diverso non viene inteso e fissato come estraneo, ma produce trasformazioni in ciò che si ritiene identico, ovvero viene da questo riconosciuto come parte integrante di sé. In altri termini: quando ci si fa consapevoli che il diverso, vicino o lontano, è *costitutivo* dell'identico, il concetto di esotismo non è più utilizzabile, se non per designare la semplice «passione», più o meno superficiale, per il diverso.

Nella cerimonia del tè questo «qualcosa» non solo è presente, ma ha un'importanza eccezionale, sia dal punto di vista estetico che dal punto di vista funzionale: è la *ciotola*.

La ciotola in cui il tè viene servito e bevuto è quasi sempre realizzata secondo l'antica tecnica *raku*, il cui dato più caratteristico e più originale consiste nell'estrarre i pezzi dal forno quando sono ancora incandescenti⁹. La ciotola prodotta con tale tecnica mostra chiaramente i segni del vuoto; anzi, questi «segni» sono dei veri e propri *vuoti di materia* che si lasciano percepire, oltre che con gli occhi, con le dita e con le labbra. La superficie del manufatto è costellata di irregolarità, di piccole fenditure, di avvallamenti, di tacche e di pori, ossia di una serie di vuoti, di *forme di vuoto* che, nel laboratorio di un ceramista occidentale tradizionale, sarebbero motivo di scarto immediato. Nella tradizione zen in generale e nel *chanoyu* in particolare questi vuoti irregolari sono, al contrario, segni di eccellenza e motivi di ammirazione. Di più: sono occasioni per meditare la funzione del vuoto, per sentire la superficie della ciotola come metafora viva della realtà e dell'esistenza, entrambe intessute di vuoti, fatte di elementi privi di natura autonoma (*anattā*) e di permanenza (*anicca*)¹⁰. La presenza del vuoto è ancor più percepibile quando l'argilla che supporta gli smalti non si annuncia soltanto attraverso fenditure e porosità, ma si dichiara in spazi più ampi, come alla base della ciotola. In tal caso l'argilla allo stato naturale, come il chiaro delle pareti del *sukiya* e come il silenzio che fa da fondo ai borbottii del bollitore, evidenzia ancor di più la funzione del vuoto che consiste nell'interagire dialetticamente con i pieni, ma consiste anche nel fungere da loro condizione necessaria, nel porsi come fondo originario da cui essi possono sorgere e dispiegarsi. Nella ciotola della cerimonia del tè il lavoro del vuoto è peraltro racchiuso anche ad un livello meno evidente, cioè nelle fasi che regolano la produzione: nella tecnica *raku*, infatti, la funzione del vuoto, oltre ad esser presente, come in ogni altra tecnica, durante la

⁹ La tecnica *raku* è stata studiata e diffusa in Occidente soprattutto per merito di B. Leach, *A Potter's Book*, London 1948. In lingua italiana cfr. N. Caruso, *Ceramica Raku*, Milano 1982. Tuttavia, come per la cerimonia del tè, anche per la ceramica *raku*, vale la considerazione, pressoché pleonastica, che nessun libro, anche il migliore sull'argomento, può sostituirsi all'esperienza diretta.

¹⁰ I termini *anattā* e *anicca* corrispondono in giapponese a *muga* e a *mujō*. Sull'importanza dell'idea di *mujō* nella cultura giapponese ispirata al buddhismo cfr. M. Marra, *Semi-Recluses (tonseisha) and Impermanence (mujō): Kamo no Chōmei and Urabe Kenkō*, in «Japanese Journal of Religious Studies», xi, 4, 1984, pp. 313-50; F. Fraccaro, *Introduzione a Kamo No Chōmei, Ricordi di un eremo*, trad. it. Venezia 1991, pp. 9-48.

foggiatura, l'essiccamento, la cottura, è particolarmente presente nel processo di *riduzione*, ossia quando al manufatto, estratto ancora incandescente dal forno, viene in qualche modo (ponendolo in un contenitore, cospargendolo di foglie, o di segatura ecc.) sottratta una quantità variabile di ossigeno. Questa mancanza, questo *vuoto di ossigeno* produce sugli smalti una mancanza di colori, un *vuoto cromatico* che si diffonde in modi e forme quasi del tutto imprevedibili e, dunque, sorprendenti: gruppi di punti, intrecci di linee, blocchi di macchie, combinazioni di tracce, incastri di sfumature ed altro, diventano testimonianze visibili dei processi che il vuoto, libero da ogni disegno preordinato e da ogni progetto prestabilito, è in grado di creare. Nelle ciotole prodotte con la tecnica *raku* il vuoto si fa quindi *toccare e vedere*: come in ogni parte della cerimonia del tè, il vuoto non aleggia come *idea*, ma vive come fenomeno della sensibilità, come *fatto* di esperienza estetica. In quanto tale, esso è presente nelle ciotole anche ad un altro livello, più mediato, ma non per questo meno importante: al pari degli effetti della riduzione, anche le imperfezioni della foggatura e le stratificazioni delle gocciolature tracciate dai colori, segnalano che la ciotola è fatta di passaggi, di transizioni e, quindi, di *intervalli* di tempo, ossia di *vuoti di tempo*. Ciò significa allora che la ciotola raccoglie ed espone i segni dell'impermanenza: nella ciotola l'*anîcca* della dottrina buddhista non corre più il rischio di venire interpretata come mera categoria gnoseologica o, peggio, come principio metafisico, dal momento che si offre come materia della sensibilità, come forma materiale. In questo senso l'esperienza della temporalità e, quindi, dell'impermanenza rappresa nella ciotola è analoga a quella contenuta ed esposta – anche se con minore intensità – in ogni altro elemento utilizzato nella cerimonia del tè: nel mestolo di legno, nel frullino di bambù, nei pezzetti di ferro sul fondo del bollitore, nel tetto di legno e di paglia ecc.; ma soprattutto nel *tokobashira* – tronco che funge da colonna e da elemento di delimitazione tra l'area del *sukiya* e l'angolo del *tokonoma* –, e nelle pietre del *rôji*. Infatti sia il tronco che le pietre non hanno cancellati i segni del tempo con qualche forma di levigatura o, peggio, di verniciatura, ma, anzi, li esibiscono come contrassegni della loro qualità, come tracce nobili di impermanenza. È in questa dimensione che comincia a farsi presente anche un altro aspetto dell'esperienza estetica ispirata al buddhismo zen e attraversata dalla funzione del vuoto: l'aspetto denotato dal termine *sabi*. Il termine, il cui carattere associa «tranquillità» e «solitudine», è tradotto normalmente con

«rustica semplicità»¹¹. Il suo significato allude tuttavia alla condizione di cose e di oggetti che presentano, più o meno evidenti, segni di vita vissuta, tracce di tempi attraversati e sedimentati.

Queste forme materiali non si presentano però come logore o fatiscenti, non denunciano il *peso* dei tempi «passati» e raccolti: appaiono come impregnate di vita, sia di quella loro propria, di destini minerali o vegetali, sia di quella di chi le ha, in maniere e in occasioni diverse, toccate, usate, consumate e pulite. Il tronco del *tokobashira*, ad esempio, non mostra soltanto i segni di crescita e di decadenza dell'albero che era (nodi, rigonfiamenti, fessure ecc.) ma anche i segni delle esperienze «subite» (incisioni tracciate da insetti, graffi lasciati da denti e unghie di roditori e felini, tagli leggeri o profondi fatti da coltelli o accette ecc.); così la superficie della ciotola non rivela soltanto le tracce dei processi che l'hanno prodotta (impronte delle mani del vasaio pietrificate nell'argilla, scie irregolari da gocciolature di smalti, crepe e vuoti prodotti dalla cottura, sfumature sparse dalla riduzione ecc.) ma anche i ricordi degli eventi che l'hanno segnata (incrinature e scheggiature dovute a piccoli urti, consunzione dei punti più toccati, zone impregnate dai depositi di tè ecc.). La qualità denotata dal termine e dal concetto *sabi* è spesso associata a quella di *wabi*, da intendersi innanzitutto come «piacere del *sabi*»¹², come effetto della qualità *sabi* sul soggetto. Tuttavia ciò non significa una semplice «degustazione» esteriore del *sabi* di un oggetto, ma vuol dire che chi entra in contatto sensibile con una cosa o un oggetto *sabi*, «si sente» *wabi*, fa proprio, incorpora l'accumulo di tempi e di vicende che rende *sabi* quella cosa o quell'oggetto. In ogni caso, ciò che qui importa è che l'aspetto *sabi* che connota sia le suppellettili della cerimonia del tè, sia le strutture architettoniche del *sukiya*, implica sempre un riferimento allo scorrere del tempo, quindi all'impermanenza, alla transi-

¹¹ Il carattere che significa *sabi* 寂 indica: 1) semplicità; 2) invecchiamento; 3) essenza o natura propria. Ci sembra perciò insufficiente renderlo, come propone D.T. Suzuki, solo con «poverty» (Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, cit.). Giustamente van Meter Ames ha osservato che «*sabi* is not shabby» (B. van Meter Ames, *Aesthetics in recent Japanese Novels*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», xiii, 3, 1965, p. 35). Si potrebbe quindi, ricordando che «povero» non equivale a «misero», accogliere la traduzione proposta da Suzuki; ma rimarrebbe sempre il fatto che il termine «povero» nel senso di «semplice» soddisfa il primo significato indicato dal carattere giapponese, ma non gli altri due, in particolare quello che mette in risalto l'invecchiamento o, meglio, l'impermanenza.

¹² Cfr. Hisamatsu Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, cit., p. 61: «The tea ceremony, an art which attempts to find beauty in the commonplaces of life, conceives of *wabi* as a calm savoring of the agreeable aspects of poverty»

torietà e, dunque, alla vacuità: *sabi* potrebbe allora venir considerato come la «messa a fuoco» degli effetti del tempo sulle cose. Tuttavia la qualità *sabi* di una cosa o di un oggetto non è solo la qualità di *quella* cosa o di *quell'*oggetto: essa evoca immediatamente la qualità *sabi* e, quindi, il carattere di impermanenza della realtà e dell'esistenza; essa celebra la vacuità che permea ogni oggetto ed ogni fenomeno, ogni cosa come ogni evento, ogni momento della vita, così come ogni vita.

Ancora una volta, allora, un aspetto dotato apparentemente di un significato solo *estetico*, relativo alla sensibilità, viene ad assumere un significato più ampio, coinvolgente tutti i fenomeni della vita oggettiva e soggettiva. Anzi: non si ha una situazione in cui al particolare significato estetico *si aggiunge* un significato universale, ma si determina una condizione in cui il significato estetico *diventa* significato universale. In tal senso si può spiegare perché, trattando dei fenomeni e delle esperienze che interessano la sensibilità estetica prodotta dallo zen, non si può parlare di «estetica» in quanto disciplina specifica, ma si deve parlare di estetica in quanto *modo di vita*. Oppure, se proprio si volesse mantenere il concetto di «disciplina», bisognerebbe però precisare che sarebbe da intenderlo nel senso che indica non una «scienza del bello», ma un esercizio, una pratica, un'*askesis* che produce un modo di vita. Ancora una volta, allora, si presenta l'opportunità di comprendere le ragioni che legano la sensibilità estetica generata e alimentata dallo zen, e la pratica della meditazione: il vuoto che si sperimenta con i sensi in occasione di una particolare esperienza estetica, così come il vuoto che si produce in una singola mente, non sono che trascrizioni in scala ridotta del vuoto come qualità generale del mondo e dell'esistere. Non solo: se si considera il fatto che nella meditazione si ha, tramite l'attenzione alla respirazione, un'esperienza corporea e, quindi, sensibile, del vuoto, si può comprendere come anche la meditazione possa essere considerata una forma di esperienza estetica; d'altra parte, se si tiene presente che in esperienze estetiche come quelle offerte durante la cerimonia del tè si assume la dialettica pieno/vuoto con un'attenzione privilegiata, al punto che tale dialettica è *vissuta* e non soltanto osservata, si può allora comprendere come l'esperienza estetica possa essere una forma di meditazione.

IL VUOTO NEL SUMIE

Nel *sukiya*, sulla parete di fondo del *tokonoma*, è quasi sempre appeso un *kakemono* o un *makimono*, ossia un rotolo, verticale o orizzontale, di seta o di carta, sul quale è tracciata una calligrafia o dipinta una pittura ad inchiostro. La tecnica usata per la calligrafia o per il dipinto è quella del *sumie* (cinese: *shui-mo*): inchiostro e acqua.

Non si tratta di una mera decorazione o di una esibizione di bellezza fine a se stessa, ma di un'ulteriore occasione di meditazione sulla funzione del vuoto, in sintonia ed in armonia, dunque, con le analoghe occasioni incontrate finora: il percorso del *rōji*, il gioco dei chiari/scuri del *sukiya*, i suoni del bollitore, i gesti del maestro, il contatto con la ciotola. Per poter cogliere la funzione del vuoto attivata da una calligrafia o da un dipinto non è sufficiente considerare l'evidente dialettica tra lo scuro dei segni tracciati e lo sfondo chiaro e spoglio della parete, ma è necessario «entrare» nel *kakemono* o nel *makimono*, esaminarne da vicino e dall'interno i principali procedimenti tecnici e i peculiari effetti estetici.

È innanzitutto da ricordare che, contrariamente a quanto è avvenuto in Occidente, in Cina e in Giappone scrittura e pittura sono state da sempre due tecniche intrinsecamente connesse, dal punto di vista tecnico ma anche da quello semantico¹. La scrittura cinese uscì

¹ Sulla connessione tra calligrafia e pittura si vedano i principali studi sulla pittura cinese e giapponese, nonché quelli sulla calligrafia: O. Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, London 1956-58; V. Contag, *Chinesischen Landschaften*, Baden Baden 1953; B. Rowland, *Art in East and West*, Harvard 1954; R.H. Van Gulik, *Chinese Pictorial Art as*

dalla fase dell'incisione già dal secolo xvi a.C., com'è testimoniato dalla presenza di una specie di penna ad inchiostro raffigurata sulla superficie di un bronzo del periodo Shang². È tuttavia con l'introduzione dell'uso del pennello – prima con punta di fibra (213 a.C.), poi con punta di setole animali (206 a.C.) – che essa trova il suo strumento peculiare e si avvicina sempre di più alla pittura, al punto che identici diventano non solo gli strumenti (pennelli, inchiostri, carte e sete) ma anche lo spazio fisico e i movimenti compositivi³: è proprio tale avvicinamento, mai tradito nei millenni da allora fino ad oggi, che costituisce il decisivo passaggio dalla *graphé* alla *kalligraphia*. È l'elemento pittorico e, in particolare, l'uso del pennello (*pi* o *yu*) che decide, una volta per sempre, il fatto che le superfici sulle quali scrivere – siano esse ancora strisce di bambù o, già dal 105 d.C., strisce di carta – non siano più da «graffiare», ma da «sfiorare», da «accarezzare»: dal momento in cui, per scrivere, si cominciò ad usare il pennello, ossia a *dipingere* i caratteri (e non a «scrivere»), la scrittura dovette necessariamente diventare «bella scrittura», *kalligraphia*, o non essere del tutto. Anche per questo, per que-

Viewed by the Connoisseur, Roma 1957; A. Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, London 1958; Lin Yu Tang, *The Chinese Theory of Art*, London 1967; S.E. Lee, *Chinese Landscape Painting*, Cleveland 1962; Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine*, cit.; M. Bussagli, *Chinese Painting*, London 1969; Id., *Arte dell'Asia*, in *AA.VV.*, *Capolavori nei secoli: storia universale dell'arte*, Milano 1984, vol. vi; J. Fontein, M.L. Hickman, *Propyläen Kunstgeschichte: China, Korea, Japan*, Berlin 1968; D. Kan, *The How and Why of Chinese Painting*, New York 1974; M. Peynet, *Système de la peinture*, Paris 1977; Cheng, *Vide et plein*, cit.; Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris 1982; Id., *Peinture chinoise et Tradition Lettrée*, Paris 1983; F. Cheng, *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*, Paris 1980; P. Ryckmans, *Propos sur la peinture du Moine «Citrouille Amère»*, Paris 1984; E.F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, New York 1963¹; Noritake Tsuda, *Handbook of Japanese Art*, Rutland-Tokyo 1976²; Hiroshi Kanazawa, *Japanese Ink Painting; Early Zen Masterpieces*, Tokyo 1979; D. Keene, *Landscapes and Portraits. Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo 1971; J. Stanley-Baker, *Japanese Art*, London 1986³; Terukazu Akiyama, *Japanese Painting*, New York 1977; Takaaki Matsushita, *Ink Painting*, New York-Tokyo 1979; J.M. Rosenfield, Shimada Shujiro, *Traditions of Japanese Art*, Cambridge, Mass., 1970; D. Seckel, Akihisa Ase, *Emakimono: the Art of the Japanese Painted Handscroll*, London-New York 1969; *Japanese Ink Paintings*, a cura di Yoshihaki Shimizu, C. Wheelwright, Princeton 1976; V. Alleton, *L'écriture chinoise*, Paris 1970; Id., *Usages de l'écriture chinoise*, in «Diogenes», 99, 1977, pp. 43-65; Yujiro Nakata, *The Art of Japanese Calligraphy*, Tokyo-New York 1973; *Chinese Calligraphy*, a cura di Yujiro Nakata, New York 1983; Vandier-Nicolas, *Esthétique chinoise et calligraphie*, cit.; C. Illouz, *Les sept trésors du Lettré*, Paris 1985; F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris 1977; Hsiung Ping-Ming, *Zhang-xu et la calligraphie cursive folle*, Paris 1984.

² Cfr. E. Fazzioli, *Caratteri cinesi*, Milano 1986, p. 10. Cfr. anche W. Willets, *L'arte cinese*, trad. it. Firenze 1963, vol. II, cap. VII.

³ Cfr. R. Kuhns, *Word and Space*, in «Journal of Chinese Philosophy», 3, 1976, p. 357. Cfr. anche P. Ryckmans, *Poésie et peinture*, in «Revue d'Esthétique», 5, 1983, p. 13, ma soprattutto Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, cit., pp. 11-29.

sta esigenza di bellezza, per questa necessità di perfezione, la scrittura cinese, fino a tempi recenti, è stata per secoli appannaggio di una ristretta élite di letterati: non fu solo il costo dell'inchiostro, dei pennelli e della carta a produrre tale privilegio, ma soprattutto la calma, la concentrazione, l'impegno continuo, quindi, in definitiva, il *tempo* richiesto per scrivere. «Scrivere» si identificò, molto più che in Occidente, con «scrivere-bene» con «bella scrittura», per cui i requisiti per scrivere dovevano essere assai simili, se non identici, a quelli per dipingere: non a caso in cinese pittura e scrittura sono unite da uno stesso concetto espresso dal termine *xie*; non a caso il radicale di «pennello» – formato dalla stilizzazione di una mano che impugna un pennello – è alla base del carattere che designa «libro» (*shu*); non a caso la più antica raccolta di libri che si conosceva aveva nome «Foresta di pennelli». Non solo: a rimarcare la profonda affinità tra calligrafia e pittura sta il fatto che assai spesso nello spazio bianco di un dipinto sono tracciati i caratteri di un testo. A questo proposito è stato acutamente osservato che testo e dipinto sono entrambe *pitture* non solo per affinità formale, ma perché identici sono: gli strumenti usati, lo spazio fisico e i movimenti.

Ora, se per la scrittura cinese è così importante l'affinità con la pittura, è da specificare, sia pure per accenni, la natura propria della pittura cinese o, almeno, i suoi caratteri fondamentali: questo non solo per conoscerne la tecnica, ma soprattutto perché tale conoscenza è indispensabile per considerare e valutare la presenza e l'efficacia del vuoto nell'arte del *sumi*. Innanzitutto è da dire che i procedimenti tecnici e i supporti materiali sui quali essi si rendono operanti sono importanti perché contribuiscono a chiarire il tono e il carattere generali con i quali l'artista entra in rapporto col mondo, sia con quello della propria interiorità sia con quello dell'esteriorità oggettiva. I materiali che vengono impiegati nella tecnica pittorica cinese (e, poi, giapponese) sono essenzialmente quattro: il pennello, l'inchiostro, la carta, il «calamaio». Di pennelli ve ne sono circa trenta tipi, diversi non solo per grandezza e grossezza, ma anche per qualità delle setole impiegate (morbide o rigide) e delle loro combinazioni: talvolta, infatti, vanno utilizzati pennelli con peli morbidi all'esterno e rigidi all'interno, al fine che il segno risulti avere una specie di «ossatura», evidenziata dal nero più intenso del suo interno, tracciato appunto dai peli più rigidi. Questa, che potrebbe sembrare una semplice curiosità tecnica, è già un minimo, elementare, indizio dell'uso del vuoto in pittura e calligrafia: infatti la differenza di rigidità delle setole del pennello crea in esso delle vacuità

che si trasferiscono sulla carta o sulla seta; vacuità che, come si vedrà più avanti, possono essere ancor più presenti e forti aumentando la pressione del pennello o diminuendo la quantità di inchiostro. Nel tracciare i segni è necessario avere e coltivare quattro virtù: la *precisione*, che consenta il dosaggio della finezza o grossezza del tratto; la *regolarità* dell'espansione delle setole sottoposte a pressione, necessaria a saper tracciare una linea o una macchia; la *coerente rotondità*, necessaria a saper tracciare con forza e decisione, senza sbavature, i tratti circolari; l'*energica elasticità*, virtù spesso associata a quella propria dell'acqua magistralmente descritta nei testi taoisti classici, la quale comporta forza ma non violenza, determinazione ma non tensione, decisione ma non fretta. Essa è in realtà una «metavirtù», virtù per eccellenza, quella che è essenziale anche all'efficacia delle altre tre: l'«energica elasticità» consente infatti di tracciare *ogni* tipo di tratto con un'energia che non tradisca alcuna forzatura, con un'incisività che non lasci trasparire alcuno sforzo. Per ottenerla non è sufficiente, ovviamente, conoscere in astratto la tecnica pittorica, ma nemmeno il semplice esercizio, anche se continuato ed assiduo. È necessaria un'intensa pratica meditativa volta a creare il *vuoto*. Cerchiamo di capire perché. La virtù dell'«energica elasticità» è in realtà la risultante di una virtù – nel senso, già visto a proposito del taoismo, di «capacità», «potenza» – ancora più ampia e fondamentale chiamata *de i* o «virtù della comprensione», la quale implica «pienezza di cuore e intelligenza»; ossia, secondo una terminologia spesso usata nella tradizione occidentale, «grandezza di ingegno e passione». Tale virtù non ha nulla di astratto, non nasce e non vive per una volontà formale di realizzazione, ma si coltiva mediante una serie di esercizi specifici: 1) Rilassamento del corpo, ottenuto con una corretta respirazione, profonda e tranquilla, in grado di far circolare l'aria, e quindi il sangue, nel modo migliore e più esteso possibile. 2) Presa del pennello in verticale, senza appoggiare l'avambraccio, con la mano che forma una cavità che può contenere un uovo senza schiacciarlo e senza farlo cadere: qui la capacità di fare e di utilizzare il vuoto è addirittura visibile e tangibile; così come si rende visibile anche la virtù di restare saldi pur rimanendo elastici, per verificare la quale spesso il maestro sottrae all'improvviso il pennello per accertare che la mano non sia *troppo* rilassata, ovvero che non vi sia un *eccesso* di vuoto. 3) Esecuzione di vari movimenti lungo immaginarie linee orizzontali, verticali, diagonali ecc., per verificare l'«energica elasticità» del polso, ossia la capacità di averlo attento ma non teso, «vuoto» ma pron-

to: in questa fase l'utilità del vuoto è verificabile anche dall'esterno, è visibile anche all'osservatore che vede i movimenti di esercizio eseguiti nell'aria, senza che il pennello lasci tracce. 4) Scioglimento dell'inchiostro con la mano sinistra, in modo da non distogliere la destra dall'esercizio dell'«energica elasticità»; lo scioglimento dell'inchiostro si ottiene sfregandone un pezzo nel cavo bagnato d'acqua di una piccola pietra (*yen* o «calamaio»): anche in questa operazione, l'attenzione deve essere concentrata sul produrre un equilibrio tra forza e leggerezza, perché se vi è eccesso dell'una il bastoncino d'inchiostro si spezza, e se vi è eccesso dell'altra l'inchiostro non si scioglie. Ciò fatto, si intinge il pennello. 5) A questo punto si prova a tracciare una linea o a fare una macchia sul supporto per controllare la pressione del pennello e, nel contempo, il grado di assorbimento della carta; anche in questo caso si tratta di esercitare simultaneamente attenzione e decisione, per dosare il peso della mano sul pennello e sulle setole, e per calibrare la giusta diluizione in rapporto alla capacità di assorbimento della carta. Quest'ultima caratteristica è fondamentale, come nell'arte occidentale dell'acquerello: valutare il grado di assorbimento della carta decide, senza possibilità di correzione alcuna, della riuscita del tratto; qui in particolare si tratta di un'ulteriore prova di calcolare presenza ed efficacia del vuoto: dei vuoti fisici, interni alla struttura materiale della carta, al fine di prevederne e utilizzarne la capacità assorbente. 6) Finalmente si tracciano gli otto tratti fondamentali che costituiscono la base di ogni carattere e rappresentano quindi l'inizio vero e proprio dell'esercizio calligrafico e pittorico.

A questo punto è dunque chiaro che l'attività della scrittura interseca direttamente, senza mediazioni, l'attività pittorica; anzi, di questa costituisce la base preliminare e una fase necessaria, per cui si può dire che senza calligrafia non si dà pittura, ma si dovrebbe anche poter dire che senza tecnica pittorica non c'è calligrafia. Per noi occidentali, abituati ormai da secoli a tenere separate queste due attività, il loro intreccio non è del tutto evidente e «pacifico»: quando ormai per noi il principale modo di scrittura non è più grafico, né tantomeno calligrafico, ma tipografico, le possibilità di considerare la scrittura un'arte e di connetterla addirittura all'arte pittorica diventano quasi nulle. Ma non sono solo queste ragioni «tecniche» a renderci difficile la connessione: è soprattutto la diversa qualità della «disposizione d'animo» – o, in termini più volgari, il diverso atteggiamento psicologico – che agisce al fondo e all'inizio della calligrafia cinese e giapponese. Con essa infatti siamo in una dimen-

sione nella quale non soltanto ogni elemento ed ogni procedimento meccanico è assente, ma viene addirittura richiesta la partecipazione dell'intero soggetto, di tutta la personalità di chi scrive. Per scrivere, come per dipingere, è qui richiesto un coinvolgimento completo delle facoltà: non solo un coordinamento di tutte le parti del corpo, ma anche un coinvolgimento di funzioni, come quella fondamentale della respirazione, che sono la condizione del buon funzionamento di tutte le parti. Non a caso, allora, tutti i trattati classici di pittura insistono sulla necessità di saper imparare a far circolare l'energia vitale (*qi*; giapponese: *ki*) che attraversa *entrambe* quelle parti che noi siamo soliti chiamare semplicisticamente «anima» e «corpo»: per far circolare tale energia occorre liberare al massimo i canali lungo i quali essa scorre; bisogna quindi purificare tutti quei «condotti», fisici e psichici, che ci costituiscono e ci fanno vivere: per far questo è necessaria una pratica che abbia effetto tanto sul corpo che sulla mente, che sappia regolarizzare il ritmo respiratorio, equilibrare di conseguenza il flusso sanguigno e le onde cerebrali, ma che sappia anche far tacere i pregiudizi, calmare le passioni, mitigare i desideri. È stato molto opportunamente osservato a proposito della calligrafia cinese: «Rompere les liens de l'habitude était la première condition de la libération spirituelle. Pour rendre à l'esprit sa capacité créatrice, il fallait d'abord le vider d'un contenu périmé»⁴. Questa opera di purificazione psicofisica, si badi bene, non è successiva, o comunque *a parte* rispetto agli esercizi preliminari ricordati più sopra: far circolare il *qi*, coltivare l'«energica elasticità», custodire *de i* (la «virtù della comprensione»), sono tutti processi contemporanei che si danno non alla fine o all'inizio di ciascun esercizio o ciclo di esercizi, ma in ciascun esercizio e perfino in ciascuna fase di ciascun esercizio. Lo si è visto a proposito della «presa del pennello»: la mano, il polso, l'avambraccio devono essere «vuoti» ma non «morti», saldi ma elastici; per far questo, occorre che *tutto* il corpo sia rilassato e che l'intero complesso delle facoltà mentali sia in uno stato di tranquillità, di «bonaccia», di *galēnē*. Ora, per ottenere tale rilassamento e tale tranquillità è indispensabile che

⁴ Cfr. Vandier-Nicolas, *Esthétique chinoise et calligraphie*, cit., p. 379. Cfr. B.A. Scharfstein, *Unless there are Hills and Valleys in One's Breast: On the Inward Life of Chinese Landscape Painting*, in «Journal of Chinese Philosophy», 3, 1976, pp. 317-54. In un altro scritto la Vandier-Nicolas si sofferma sulla funzione della meditazione nella preparazione alla pittura, ma non mette in relazione ciò con l'«uso del vuoto» (cfr. N. Vandier-Nicolas, *L'homme et le monde dans la peinture chinoise*, in «Revue de la France et de l'Etranger», 3, 1964, pp. 301-20).

il respiro (*qi*) sia calmo e profondo: le condizioni migliori per ottenere un *qi* calmo e profondo, una «respirazione con i talloni», sono date dall'esercizio della meditazione.

Ma quali sono gli *effetti* di queste forme di *áskesis* che coincidono con la calligrafia e con la pittura? Per mostrare l'efficacia pittorica della capacità di «fare e usare il vuoto» si può prendere un dipinto di Shi Tao, sommo pittore cinese (1641-1710, ca.) che – è bene ricordarlo – seguì gli insegnamenti di un maestro del buddhismo *chan*, Lu An Ben Yue³. Il dipinto, intitolato *Pittore-pescatore*, è una straordinaria interpretazione delle capacità formative del vuoto, una testimonianza eccezionale del «vuoto-in-azione» (tav. 1). Qui il vuoto non è solo la condizione di ogni segno, ma si presenta direttamente come cielo, come nebbia e come lago; indirettamente, ossia in rapporto con i segni, esso produce le distanze, pur non essendovi traccia nel dipinto di alcuna costruzione prospettica; non solo: in rapporto alla forma dei segni esso produce anche il movimento. In particolare: il movimento della nebbia, ottenuto impregnando di vuoto la macchia grigia posta nella metà superiore della forma della montagna; il movimento delle canne, ottenuto facendo circolare il vuoto tra i segni leggeri che le suggeriscono; il movimento delle onde increspate dall'aria, ottenuto cospargendo il vuoto di piccole e rade macchie. Per rendere in tal modo produttivo il vuoto sulla carta, Shi Tao, come molti altri maestri della pittura cinese e giapponese, doveva avere, oltre che non comuni doti tecniche, una notevole capacità di fare il vuoto *dentro* di sé, di produrre una radicale catarsi della sua mente e del suo corpo. Ciò che egli rappresenta sulla carta non è un insieme organizzato di elementi solidi, né il *modo* di raffigurare la scena è di carattere mimetico-naturalistico: egli sembra piuttosto cogliere un *evento* formato a sua volta da alcuni eventi che avvengono contemporaneamente, come il fluttuare delle nebbie, l'incresparsi dell'acqua, il piegarsi delle canne, il precario dondolio della barca. Tali eventi sono così impercettibili ed evanescenti che appare necessaria la disponibilità di uno spazio interno del tutto sgombro per poterli accogliere, per farli «risuonare» e per renderli evidenti. In altri termini, la personalità dell'artista ha dovuto farsi «cava» per lasciar entrare e circolare gli spazi dell'evento, esattamente come accade alla personalità del gran-

³ Su Shi Tao, cfr. i fondamentali contributi di Ryckmans, *Propos sur la peinture*, cit.; e di Cheng, *Vide et plein*, cit.

de poeta Bashō, quando registra, in uno dei suoi *haiku* più famosi, l'evento di un attimo: «Il vecchio stagno! / La rana salta / Tonfo nell'acqua»⁶. L'autore qui non c'è più, o meglio: c'è come «recipiente» vuoto entro cui risuona solo il rapido tonfo del rana; c'è come specchio pulito su cui si rifrangono, nitide, le figure dell'evento. Ma «evento», per la pittura – e, in generale, per quelle zone di cultura cinese e giapponese permeate di taoismo e di buddhismo *chan* e *zen* – è *qualsiasi* cosa, anche quella apparentemente inanimata come la roccia; in molti trattati di pittura cinese non a caso si insiste sul fatto che requisito essenziale per il bravo pittore è quello di saper far emergere il *qi* di una roccia o di una pietra: «Non esistono molti metodi segreti per dipingere le rocce. Se posso riassumerli in una frase, dirò che devono essere vive»⁷. Per cogliere il *qi* delle rocce, come di qualsiasi altra cosa-evento, non è sufficiente starle a guardare, osservandole a lungo, magari con spirito di analisi quasi-scientifica o con forti intenzioni mimetiche: è, innanzitutto, necessario meditare intensamente per «fare il vuoto» dentro di sé, per allontanare ricordi, suggestioni e stimoli immaginifici che ci lasciano nel passato o nel futuro, e lasciar in tal modo fluire, qui e ora, l'energia vitale delle rocce contemplate, la «natura» della loro vita concentrata nel tempo presente della contemplazione. Si deve insomma realizzare una condizione simile a quella descritta dal famoso pittore di paesaggi Mi Yu-jen (1075-1151): «Le cose esteriori non mi toccano o suscitano il mio interesse solo quando mi siedo quietamente, a gambe incrociate come un monaco, dimenticando tutti i problemi e armonizzandomi alla vasta vacuità azzurra»⁸. Come per cogliere il potere di un'idea o di un pensiero è necessario che la mente sia libera da ogni interferenza, così per poter cogliere l'«essenza» vitale, il *qi* di una cosa-evento è necessario che la mente sia libera da ogni altra immagine:

Il puro vuoto, ecco lo stato supremo della pittura. Solo il pittore che lo apprende nel suo cuore può liberarsi dall'imposizione delle regole comuni. Come nell'esperienza dell'illuminazione *chan* sotto l'effetto di un colpo di bastone, egli subito s'inabissa nel Vuoto⁹.

⁶ Cfr. Bashō, *Poesie*, trad. it. Firenze 1944, p. 9; cfr. la più recente ma meno attendibile traduzione di I. Iarocci in *Centro Haiku*, Parma 1987, p. 50.

⁷ *Gli insegnamenti della pittura del Giardino grande come un granello di senape*, trad. it. Milano 1989, p. 135.

⁸ Cit. in Siren, *The Chinese*, cit., p. 68.

⁹ Wang Yü, cit. in Cheng, *Souffle-Esprit*, cit., p. 52.

Allora se il vuoto è fatto bene, se i «canali» del corpo e della mente del pittore sono liberi, non è solo il *qi* delle rocce a rifluire dall'esterno all'interno, ma è lo stesso *qi* del pittore a circolare liberamente al suo interno. Non solo: se l'operazione «fare il vuoto» è riuscita, non si può più parlare nemmeno di «interno» ed «esterno»¹⁰, perché i confini del soggetto-pittore non hanno più alcunché di solido da limitare; allora il vuoto non è più «di qualcuno», ma si costituisce come campo aperto che, in quanto aperto, consente che due energie vitali, il *qi* delle rocce e quello del pittore, incontrandosi, si rendano efficaci e visibili nei tratti tracciati dal pennello. Si potrebbe dire a questo punto che non è il pittore che dipinge le rocce, ma che sono le rocce che *si* dipingono attraverso il pittore, il quale ha reso possibile questo «attraverso» facendosi vuoto. Tuttavia, in realtà, il pittore, facendosi vuoto, non ha liberato il proprio spazio interno soltanto per il *qi* delle rocce, ma anche per il proprio *qi*. Il vuoto infatti non ha nulla a che vedere con il niente, con la nullificazione: il pittore che si fa vuoto non si annienta, non si riduce a niente, ma si *purifica* in modo che nessuna scoria intralci la libera circolazione del *qi*. Questa libera circolazione del *qi* consente a sua volta di esperire che in effetti non esistono *qi* sostanzialmente diversi, ma esiste un solo, infinito *qi* che si diversifica: un'unica energia vitale che si determina in singole vite. La pittura diventa allora, tramite questo esercizio del «fare il vuoto», un modo di esperienza olistica – o, come si dice negli antichi trattati, «cosmica» –, un modo cioè con cui è possibile conoscere e sperimentare il carattere relazionale dell'universo, la sua struttura-connettiva, ossia l'interdipendenza tra le infinite cose-eventi che lo costituiscono come una «rete di cristalli» (*shishiwuui*; giapponese: *jijimuge*).

La calligrafia non è che un altro, analogo ed equivalente modo di tale esperienza. L'analogia e l'equivalenza non si misurano tanto sulle affinità tecniche (uso del pennello, dell'inchiostro, della carta), quanto sulla «preparazione» del corpo e della mente che il calligrafo, come il pittore, deve effettuare: tracciare anche il più semplice degli otto tratti fondamentali esige la «pratica del vuoto». Senza di essa le quattro virtù (precisione, regolarità, coerente rotondità ed energica elasticità) non possono rendersi efficaci: il segno, incorreggibile, tradirebbe immediatamente i difetti o l'assenza completa di tale pratica: infatti l'eccesso o la mancanza di forza nel

¹⁰ Izutsu, *La filosofia del buddhismo zen*, cit., pp. 191 ss., e Id., *L'homme intérieur dans le bouddhisme zen*, in «Les études philosophiques», 1983, pp. 425-37.

tratto, la esagerazione o l'insufficienza di dimensioni di una linea o di un punto, segnalerebbero senza pietà la presenza di blocchi nella circolazione del *qi*, e, quindi, registrerebbero sulla carta le carenze di vuoto. Tuttavia le analogie tra pittura e calligrafia non si danno solamente a questo livello dell'esperienza del vuoto né a quello, ancor più elementare, delle affinità tecniche. Esse si presentano anche nella composizione o «figurazione» dei caratteri, dove il vuoto, come nei dipinti, svolge una funzione fondamentale. Il vuoto infatti è presente e attivo non solo in quei caratteri pittografici che designano in modi diversi oggetti *cavi*, come nel caso di *kou* (bocca), *kan* (buca), *you* (anfora), *fang* (baule), ma anche in tutti gli altri tipi di caratteri (indicatori, ideogrammi, fonogrammi, deflettivi e prestati). La correttezza con cui viene dipinto un carattere non sta soltanto nel tracciare in modo giusto ciascun tratto che lo compone, ma nell'equilibrare armonicamente tra loro i singoli tratti in un insieme unitario, rappresentato da un quadrato immaginario entro cui si iscrive il carattere. Per compiere questa operazione di composizione equilibrata è assolutamente necessario considerare – dapprima mentalmente, poi manualmente – i rapporti tra bianco e nero, tra pieni e vuoti che formano il carattere. Si prenda ad esempio il carattere *yong* (eterno) che raccoglie in sé gli otto tratti fondamentali e che figura all'inizio di ogni manuale di calligrafia:



Esso non è «depositato» su una superficie vuota; non è semplicemente «messo sopra» il foglio bianco, come accade per tutte le parole scritte in lingue alfabetiche, ma è *costruito* mediante questa superficie vuota, «prodotto» dal foglio bianco, esattamente come, secondo la *Gestalttheorie*, lo sfondo di una figura non è il semplice «fondo» su cui essa è collocata, ma ne è fattore costitutivo, funzione formante. Questo, come qualsiasi altro carattere, non è messo in uno spazio ad esso preesistente, ma, nel momento in cui si forma mediante la traccia dei singoli tratti, produce anche il *proprio* spazio: il vuoto che lo circonda non è inerte, ma lo costituisce, analogamente a come il mare che circonda un'isola non è né il semplice contorno dei suoi confini, né la semplice superficie su cui essa galleggia, ma la *forza* che produce le sue coste e ne disegna così la forma. Il carattere tracciato è quindi, da solo, come un «quadro» completo dove lo

spazio bianco che rappresenta il vuoto non è un contenitore amorfo, ma funzione produttiva della composizione e, contemporaneamente, segno di una catarsi prodotta nell'interiorità e resasi efficace.

Ogni carattere, poi, presenta un *centro* ideale verso cui convergono linee e punti, anche se tale centro è quasi sempre in posizione *eccentrica* rispetto al centro vero e proprio del quadrato immaginario che lo circonda. Ogni carattere, comunque, presenta quello che si potrebbe chiamare un «baricentro», un punto attorno al quale «ruotano», dotati di una sorta di forza di gravità, i singoli tratti. Questo «baricentro», tuttavia, non conferisce al carattere una staticità bloccata, bensì una *stabilità dinamica* simile a quella di cui sono dotati i pupazzi giapponesi *daruma* che possono oscillare in tutte le direzioni senza mai rovesciarsi: nel carattere ciò si rende possibile perché la forza d'attrazione del baricentro entra in gioco con i vuoti che circondano i singoli tratti; tali vuoti infatti producono, nel loro rapporto con i tratti, concentrazioni e dissipazioni, simmetrie e asimmetrie, equilibri e tensioni, ossia, in generale, *movimenti*, assai simili a quelli prodotti, nei dipinti, dagli spazi bianchi. Tali movimenti non hanno però un andamento confuso e sordo, proprio perché trovano la loro misura, il loro ideale punto di riferimento nel baricentro del carattere attorno al quale si raccolgono o verso il quale si dirigono le forze dei singoli tratti. Ciò accade anche quando si ha un carattere formato da un solo tratto, come nel caso di *yi* (uno), perché in realtà esso è costituito non da un segmento ma da un *volume* che «nuota» nello spazio con il baricentro leggermente spostato sulla sinistra:



Se la funzione dinamica del vuoto è tale da far assumere una qualità tridimensionale a questo che è il più elementare dei caratteri, con maggior evidenza tale qualità emerge nei caratteri più complessi: il vuoto allora non appare più limitarsi a coincidere con gli spazi bianchi disposti superficialmente tra i tratti, ma sembra «girare» attorno ad essi, come se fossero dotati di spessore. Sovente risulta allora che nel singolo carattere circoli l'aria come se fosse una forma traforata: ciò richiama immediatamente l'effetto, nei dipinti, del vuoto che circola tra le montagne e nelle valli, tra le foglie e gli scrosci delle cascate. Questo vuoto che avvolge i pieni dei tratti di un carattere, quest'aria che circola tra di essi, potrebbe

esserne il *qi*: in tal caso lo scrittore-calligrafo, per poter tracciare al meglio un carattere, dovrebbe, come nel caso della pittura, fare il vuoto dentro di sé, per lasciar spazio sia al proprio *qi* che a quello del carattere e, quindi, anche al loro incontro. Questa funzione del vuoto nella figurazione dei caratteri può risultare ancor più evidente se si considera che la mente cinese e giapponese pensa per ideogrammi e non per concetti corrispondenti a parole¹¹: se si immagina la mente come una stanza, i caratteri vi entrano non come parole scritte, ma come *cose* o addirittura come *esseri viventi* che, tanto meglio mostrano la loro propria natura, quanto maggiore è lo spazio vuoto, libero, che hanno a loro disposizione. Allora, se il vuoto dei caratteri trova la mente troppo piena rischia di cadere soffocato, mentre se la trova sgombra come un *sukiya* può fondersi con quello della mente. Ed è solo quando questo accade che le «quattro virtù» basilari della calligrafia e della pittura possono rendersi efficaci e visibili: solo allora il calligrafo, come il pittore, può esperire mediante pochi e «semplici» gesti la qualità connettiva della vita e dell'universo.

Se il vuoto si rende manifesto ed efficace muovendosi tra i singoli tratti tanto nella calligrafia che nella pittura, è tuttavia in quest'ultima – in particolare in quella ispirata al taoismo e al buddhismo *chan* e *zen* – che esso esprime il massimo delle sue potenzialità, come si è in parte già potuto constatare prendendo in esame un dipinto di Shi Tao. In questo tipo di pittura, infatti, il vuoto entra addirittura nella costituzione del singolo tratto, come avviene nella pennellata *kan pi* («pennello secco») dove la scarsità d'inchiostro produce la discontinuità dei segni, o come accade in quella chiamata *fei pai* («bianco volante»), dove le setole schiacciate e, quindi, divaricate, lasciano che spazi bianchi affiorino dal segno. Queste due tecniche di pennellata spiegano meglio di qualsiasi discorso l'importanza della dialettica pieno/vuoto, tanto che sembrano illustrare pittoricamente il significato della complementarità tra *yin* e *yang* nel *taijitu*. Non è casuale che si sia detto:

¹¹ Per questo aspetto, in parte derivante dal fatto che le lingue scritte cinese e giapponese non sono trascrizioni di lingue parlate, cfr. il classico R. Karlgren, *Sound and Symbol in Chinese*, Hong Kong 1962; e, per quanto riguarda il giapponese, il recente lavoro di A. Tollini, *Gli ideogrammi e la lingua giapponese*, Pavia 1990. A proposito dell'ideogramma rimane fondamentale l'osservazione di E. Fenollosa secondo la quale alcune «radici ideografiche hanno in sé un'idea verbale di azione» (E. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*, in E. Pound, *Opere scelte*, trad. it. Milano 1981, p. 383).

Se si vogliono rendere gli effetti del rapporto *yin-yang* è necessario che nel pennello ci sia il rapporto vuoto-pieno. Non solo: come c'è lo *yang* all'interno dello *yin* e *yin* all'interno dello *yang*, è parimenti necessario che nel pennello ci sia del vuoto nel pieno e del pieno nel vuoto¹².

Né è casuale che, con parole altrettanto chiare ma ancor più precise, si sia osservato:

Il vuoto non è dunque affatto esterno al pieno, e ancor meno vi si oppone. L'arte suprema consiste nell'introdurre del vuoto nel cuore stesso del pieno, sia che si tratti di un semplice segno o dell'insieme.[...] In un dipinto mosso dal vero vuoto, all'interno di ciascun-tratto, tra i tratti, e perfino nel pieno centro dell'insieme più denso, il soffio-spirito può e deve liberamente circolare¹³.

Il vuoto è peraltro prodotto non solo dal rapporto tra spazi bianchi e spazi scuri, ma anche dal rapporto tra diverse prospettive che spesso sono presenti nel dipinto contemporaneamente. Le tre prospettive canoniche della pittura cinese sono: *shen yuan*, «distanza profonda», la quale prevede che il punto di osservazione sia posto in alto; *kao yuan*, «distanza elevata», la quale prevede che il punto di osservazione sia in basso; e *ping yuan*, «distanza piatta», la quale prevede che il punto di osservazione sia al centro. Quando queste tre modalità prospettiche vengono presentate simultaneamente, come per esempio nel dipinto di Shi Tao *Il monte Lu* (tav. 2), il vuoto sprigiona una potenza compositiva impressionante. Esso infatti non costituisce soltanto la fonte della dinamica *interna* di ciascuna delle tre zone in cui il dipinto può essere verticalmente suddiviso, ma produce anche una dinamica *tra* queste tre zone: il picco posto in alto è insieme distinto e congiunto con il punto d'origine della cascata mediante ampi spazi bianchi; e un ampio spazio bianco separa e insieme collega il fondo della cascata con lo spazio bianco orizzontale del fiume che scorre ai piedi delle rocce, sulle quali stanno le due minuscole figure umane. Questi due grandi «salti» compositivi rendono evidente l'azione del vuoto non solo dal punto di vista oggettivo, nel dipinto, ma anche dal punto di vista soggettivo, nell'osservatore: infatti sono proprio questi vuoti che permettono la

¹² Cfr. Cheng, *Vide et plein*, cit., p. 57.

¹³ Cfr. Cheng, *Souffle-Esprit*, cit., p. 39.

compresenza delle tre prospettive e che, soprattutto, consentono all'osservatore di *passare* da una prospettiva all'altra, situandosi ora in alto, da dove può guardare le due piccole figure umane, ora in basso, da dove può guardare il grande picco come se egli stesso fosse una di queste due figure; ora al centro, da dove può guardare, come se l'avesse di fronte, la cascata e il suo flusso. Il vuoto, dunque, producendo l'origine del movimento compositivo, produce anche il movimento dell'osservazione. In tal modo il vuoto, realizzando le condizioni per la percezione sensibile del movimento, rende ancora una volta evidente e sensibile la struttura impermanente della realtà e anche della coscienza che la esperisce.

Il movimento, sia oggettivo che soggettivo, è prodotto dall'uso pittorico del vuoto anche mediante un altro procedimento, quello dell'*allusione*, chiamato propriamente *yin-xien* (letteralmente: visibile-invisibile). La sua efficacia è espressa in modo evidente da uno dei più suggestivi esempi di pittura di paesaggio lasciatici da Sesshū, geniale pittore zen, allievo di Shunbun¹⁴. Considerando la tav. 3 che riproduce questo paesaggio, è innanzitutto facile notare che l'ampiezza dello spazio lasciato bianco circonda quasi completamente gli elementi «disegnati» in modo da lasciare la libertà di indovinare realtà diverse: in primo piano e in basso, a destra, il vuoto potrebbe alludere a nebbie, ma anche ad acque, così come il bianco che avvolge la montagna potrebbe far pensare tanto ad un cielo terso, quanto ad un'indistinta massa di nuvole che nasconde altre montagne più lontane. In secondo luogo si può notare come i leggerissimi tratti di pennello che rappresentano la montagna sullo sfondo ne tracciano – in modo peraltro non netto – solo minima parte delle linee di con-

¹⁴ Su Sesshu cfr. Ichimatsu Tanaka, *Japanese Ink Painting: Shunbun to Sesshu*, in AA.VV., *Survey of Japanese Art*, New York And Tokyo 1972, vol. xii; F.G. Gutierrez, *Sesshu and his Masters*, in «Monumenta Nipponica», xvi, 3-4, 1960-61, pp. 1-42; Hiroshi Mizuo, *Compositions in the Paintings of Sesshu*, in «Japan Quarterly», xviii, 3, 1971, pp. 288-98. Sull'influsso dello zen nell'arte pittorica cfr. Ichiro Ishida, *Zen Buddhism and Muromachi Art*, in «The Journal of Asian Studies», xxi, 4, 1963, pp. 417-32; Hiroshi Mizuo, *Zen Art*, in «Japan Quarterly», xvii, 2, pp. 160-66; J. Stevens, *Brushstrokes of Enlightenment. The Interpretation and Appreciation of Zen Art*, in «Transactions of the Asiatic Society of Japan», 1, 1986, pp. 79-107; Yasuichi Awakawa, *Die Malerei des Zen Buddhismus*, Wien 1970; F. van Bricsen, *What Is a Zen Painting?*, in «Transactions of the Asiatic Society of Japan», 1966, pp. 103-24; Hisamatsu Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo 1973; Hiroshi Kanazawa, *Japanese Ink Painting*, cit.; V. Sica, *Antologia di raffigurazioni di Hotei nella pittura di ispirazione Zen*, in «Asia Orientale», 3, 1986, pp. 55-78; D.T. Suzuki, *Il maestro Sengai. Poesie e disegni a china*, trad. it. Parma 1988; particolarmente importante il contributo di C. Shute, *Japanese Painting and Zen Buddhism*, in «Philosophy East and West», 18, 1968, pp. 285-98. In lingua italiana l'unico lavoro è stato finora quello di G. Bigliani, *Pittura zen*, Roma 1982.

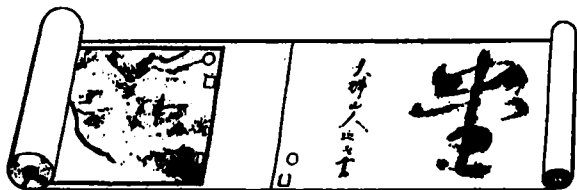
torno: le altre sono lasciate indovinare alla libera immaginazione dell'osservatore. La montagna, grazie al vuoto che la intride e la circonda, può essere immaginata emergere da nebbie o da nuvole, ma anche resa lontana da una grande valle. Medesimo gioco allusivo e medesime possibilità di libera interpretazione si hanno considerando la roccia in basso a sinistra, l'esistenza e la consistenza della quale sono solo accennate con qualche tratto breve o «volante», ma soprattutto con tratti che designano macchie di vegetazione, ossia ciò che la roccia *non* è. Così pure delle case che si possono solo intravedere in basso a destra sono disegnati solamente i tetti, e nemmeno in maniera completa. Non basta: anche i tratti che rendono pittoricamente gli elementi della vegetazione, pur se più numerosi, sono rapidi e solo accennati, prodotti da tocchi veloci circondati o trafitti da vuoti, in modo che quanto si vede non sono figure compiute ma *allusioni a forme possibili*. Il vuoto rende il dipinto una vera «opera aperta»: questo non solo nel senso che lascia spazio all'immaginazione dell'osservatore, ma nel senso che allude al fatto che *realmente* la «natura» ritratta – sia essa un paesaggio, un animale, o una figura umana – è incompiuta e, quindi, mai limitata in modo fisso né definibile in modo definitivo¹⁵. In altri termini: il vuoto non esprime soltanto una funzione gnoseologica, ma acquista un significato ontologico.

Nel complesso dunque si può dire che il vuoto è presente nella pittura *sumi*: 1) come elemento quasi a sé stante, come sfondo omogeneo dal quale emergono con diverse intensità i diversi tratti; 2) come elemento che circola *tra* i diversi tratti distinguendone i limiti, ma anche condizionando la composizione delle loro forme; 3) come elemento che circola *dentro* i singoli tratti. La presenza attiva di questi tre fondamentali modi d'essere del vuoto è in definitiva un'ulteriore conferma della capacità del vuoto di rappresentare sensibilmente: a) la struttura *non* sostanziale ma relazionale delle cose del mondo e della mente (*anattā*); b) la struttura *temporale*, ossia impermanente (*anicca*) di ogni realtà oggettiva e soggettiva. Ciò che il taoismo classico ha definito *wu yung*, «utilità del vuoto», può dunque identificarsi come la condizione del movimento che anima l'intero universo, a partire dai minimi elementi della vita inorganica, fino ai sistemi più complessi della vita mentale.

Non è infine superfluo far notare che il vuoto, proprio in relazio-

¹⁵ Cfr. Keigi Nakamura, *Le problème de l'inachèvement et l'art Japonais*, in «Revue d'Esthétique», 1, 1965, pp. 87-93.

ne al movimento, comprare nell'arte e nell'«estetica» cinesi e giapponesi anche nella modalità più consueta di fruire un dipinto: lo *srotolamento*. Com'è noto, sia in Cina che in Giappone, i dipinti venivano applicati su lunghi fogli di carta o di seta che andavano arrotolati per essere riposti e srotolati per essere guardati:



Ora, proprio nelle operazioni di srotolamento e arrotolamento il vuoto svolge una funzione essenziale, parallela e complementare a quella del movimento: con lo srotolamento, infatti, una scrittura o un dipinto *nascono* dal movimento, e, nel contempo, *emergono* progressivamente dal fondo bianco del foglio; così come, nell'arrotolamento, dal fondo bianco essi progressivamente scompaiono. D'altra parte, man mano che si effettua il movimento dello srotolare, si produce l'apparizione dei caratteri di una calligrafia o dei tratti e delle figure di un dipinto anche dal vuoto rappresentato dal bianco del *verso* del rotolo. Si può parlare di «apparizione» proprio perché nello srotolamento caratteri o tratti e figure sembrano venire dal nulla e, di fatto, «escono» dal verso della parte del rotolo *non ancora* svolta; così come si può parlare di «sparizione» nel nulla, perché con il movimento dell'arrotolamento caratteri o tratti e figure ritornano visibilmente nel nulla, «rientrando» nel verso bianco della parte del rotolo *già* arrotolata.

Con lo srotolamento una calligrafia o un dipinto vengono ad avere pertanto una «doppia nascita» dal vuoto, così come, con l'arrotolamento, vengono ad avere un «doppio ritorno» al vuoto: in termini visivi, i segni appaiono *contemporaneamente* dal bianco del retto e da quello del verso del rotolo, ovvero – nell'arrotolamento – scompaiono *contemporaneamente* nel bianco del retto e in quello del verso del rotolo. Da un punto di vista generale questo procedimento ha un'enorme importanza: significa l'utilizzazione della *temporalità* in un tipo di esperienza estetica, quella della fruizione di un'opera dipinta, caratterizzata solitamente dal prevalere pressoché totale della dimensione spaziale. Questo modo di fruire calligrafie e dipinti

avvicina la pittura alla *musica*¹⁶ e al *cinema*¹⁷. Tuttavia nel caso della pittura cinese e giapponese l'efficacia del vuoto in relazione al movimento e, quindi, al tempo, è talmente forte da rendersi del tutto esplicita anche senza confronti: il bianco del retto e quello del rovescio del rotolo, essendo *bianchi in movimento*, rappresentano le funzioni dinamiche del vuoto non solo nei modi dell'immaginazione o della suggestione come nel caso dei vuoti interni alla composizione (vuoto di fondo, vuoto tra gli elementi, vuoto negli elementi), ma nel modo diretto della comunicazione sensibile.

In questa prospettiva il vuoto presente ed efficiente nella pittura non soltanto corrisponde a quello manifesto ed attivo nei diversi momenti e ai diversi livelli della cerimonia del tè, ma diventa metafora dinamica della funzione che esso svolge nella meditazione, sia nei suoi aspetti sensibili che in quelli di ordine simbolico: i bianchi della pittura, come i vuoti visivi, acustici, gestuali e materici presenti nella cerimonia del tè, richiamano infatti la dialettica con i pieni che, nella pratica meditativa, ritma l'andamento respiratorio; ma evocano nel contempo il ritmo universale di *yin* e *yang* che regola le cose e gli eventi. In altri termini: il vuoto pittorico, con i movimenti che esso produce, non solo è analogo agli altri vuoti esteticamente rilevanti, ma, al pari di questi, evoca il vuoto corporeo e mentale che si realizza nell'esercizio meditativo, e si dispiega come determinazione particolare del vuoto universale che governa il mondo.

La pittura «del vuoto», come qualsiasi altra attività o situazione esteticamente rilevante prodotta dal vuoto, diventa dunque qualcosa di più di un'attività artistica o di un'occasione di contemplazione estetica: si pone come occasione di un'*esperienza* estetica completa, dove l'esperire sensibile del vuoto attivo in una *particolare* situazione è contemporaneamente esperire sensibile dell'attività *generale*, umana e cosmica, del vuoto. Si può dire allora che il bianco del rotolo dipinto dal quale, in pochi istanti, escono i segni e nel quale, in altrettanto pochi istanti, essi rientrano, non è che la metafora viva e sensibile del vuoto: da esso la vita degli enti e degli eventi sempre sorge e ad esso sempre ritorna.

¹⁶ L'analogia è stata notata da tempo: cfr. K. Glaser, *Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens*, Leipzig 1922; E. Diez, *Einführung in die Kunst des Ostens*, Wien 1922.

¹⁷ L'analogia col cinema è frutto delle geniali intuizioni di S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, trad. it. Venezia 1992¹, pp. 259-60.

IL VUOTO NELLO HAIKU

Spesso, nel bianco lasciato vuoto da una composizione *sumie*, sono tracciati dei caratteri che trascrivono una poesia. Non è raro che tali poesie si presentino nella forma dello *haiku*, data da 17 sillabe in tre versi rispettivamente di 5, 7 e 5 sillabe ciascuno¹.

L'autore più famoso di *haiku* è Matsuo Bashō² di cui si è già ricordato il suo *haiku* più celebrato:

*furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto*

Vecchio stagno
Tonfo di una rana
suono d'acqua³.

È qui da verificare, ora, la presenza e l'efficacia del vuoto che agiscono ben al di là dell'ambito grafico dei caratteri. Innanzitutto

¹ Sulla forma poetica *haiku* cfr. R.H. Blyth, *A History of Haiku*, Tokyo 1963-64; J. Giroux, *The Haiku Form*, Rutland 1974; R.H. Blyth, *Haiku, Senryu, Zen*, in «Japan Quarterly», xi, 1, 1964, pp. 76-81; Izutsu, *The Theory of Beauty*, cit., cap. 4; Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, cit., cap. 8; Jinichi Konishi, *Image and Ambiguity: The Impact of Zen Buddhism of Japanese Literature*, Tokyo 1973, pp. 59 ss.

² Su Bashō in particolare: B.H. Chamberlain, *Bashō and the Japanese Poetical Epigram*, in «The Asiatic Society of Japan», 1925, pp. 243-362; Chen Shun-Chen, *Creators of a New Literature: Saikaku, Bashō and Chikamatsu*, in aa.vv., *Great Historical Figures of Japan*, Tokyo 1978, pp. 184-94; Tsutomu Ogata, *Five Methods for Appreciating Bashō's Haiku*, in «Acta Asiatica», 28, 1975, pp. 42-61; Makoto Ueda, *Matsuo Bashō*, New York 1970.

³ La traduzione si discosta da quelle di Rigacci (Firenze 1944) e di Iarocci (Parma 1987) tentando di riprodurre in lingua italiana la scansione sillabica 5/7/5 propria dell'originale giapponese. Su questo *haiku* in particolare cfr. R. Aitken, *Bashō's Haiku and Zen*, New York-Tokyo 1973, pp. 25-29.

appare evidente il vuoto come assenza di soggetto⁴: il poeta qui non c'è; non descrive né, tantomeno, commenta un evento: lo registra come se la sua mente fosse uno specchio pulito, una pellicola vergine, una superficie vuota. Forse il fatto che Bashō coltivasse lo zen e studiasse i testi taoisti non è estraneo alla capacità di fare e di usare il vuoto che è all'origine di questi versi⁵. Tuttavia la presenza e l'efficacia del vuoto non si manifestano soltanto a livello del soggetto: in realtà l'evento stesso non ha un «soggetto» unico, definito, limitato. Ciò che accade non è il suono dell'acqua che – secondo una logica lineare – consegue, come effetto, dal tuffo della rana che avviene in uno spazio specifico denominato «vecchio stagno»; in realtà si tratta di tre eventi equivalenti e contemporanei: la presenza del vecchio stagno, il tonfo della rana, il rumore dell'acqua. Quale dei tre «agisce» di più? Qual è, tra di essi, il soggetto «forte», il centro dell'azione? Nessuno: ciascuno non ha senso senza l'altro. Si potrebbe anche dire che ciò che agisce è il loro rapporto: ma il rapporto si può costituire e può funzionare solo se ciascuno dei singoli termini, se ciascun evento non è chiuso e fisso, ossia se non è «soggetto».

Vuoto soggettivo e vuoto oggettivo, dunque. Per avvicinarci ulteriormente a comprendere la presenza e l'efficacia del vuoto nello *haiku* può essere di aiuto ricorrere a due espressioni giapponesi *fūga no makoto* e *zōka no makoto* che Izutsu ha tradotto rispettivamente «genuineness of aesthetic creativity» e «genuineness of cosmic creativity»⁶, ma che, meno enfaticamente, potrebbero essere rese con «genuinità del gusto» e «genuinità della natura delle cose».

⁴ A questo riguardo le osservazioni più pertinenti ci sembra siano state finora quelle fatte da R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. it. Torino 1984, pp. 80-88. Trascurabili, invece, le osservazioni di Hiroshi Kojima il quale, interpretando la poesia di Bashō alla luce di categorie metafisiche occidentali, rintraccia segni della soggettività del poeta: cfr. Hiroshi Kojima, *Monade und Dichtung. Zur phänomenologischen Analyse des japanischen Kurzgedichtes (Haiku)*, in «Philosophisches Jahrbuch», 91, 1984, pp. 325-40. È importante ricordare a tale proposito che il vuoto di soggettività, ancor prima che nelle composizioni poetiche *haiku*, è presente in generale nella stessa lingua giapponese: su ciò cfr. L. Elders, *Les rapports de la langue et de la pensée japonaise*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 91, 1966, pp. 392-406. Cfr. anche G. Bonneau, *La technique de la poésie japonaise*, in «Monumenta Nipponica», 1, 1938, pp. 20-41, il quale sottolinea l'elemento dell'*ambivalenza* come fenomeno fondamentale della lingua giapponese.

⁵ Bashō praticò lo zen con il maestro Bucchō. Un giorno questi gli chiese: «Come te la passi in questi giorni?». Bashō rispose: «Dopo le recenti piogge il muschio è cresciuto più verde che mai». Bucchō scoccò una seconda freccia per vedere il grado di profondità a cui era giunto Bashō nella comprensione dello zen: «Quale buddhismo c'è prima che il muschio sia cresciuto più verde?» (cfr. Suzuki, *Zen and Japanese culture*, cit., p. 239).

⁶ Cfr. Izutsu, *The Theory of Beauty*, cit., p. 69. È evidente che il termine «creativity» non è affatto appropriato, in quanto comporta un riferimento forte ad una soggettività quale fonte primaria dell'atto creativo.

Nello *haiku* di Bashō si verifica l'incontro di queste due genuinità, quella «soggettiva» del poeta e quella «oggettiva» dell'evento. Ciò significa che il soggetto, per poter cogliere ed accogliere la genuinità dell'evento si rende vuoto di ogni intenzionalità sia intellettuale che sentimentale, al punto di rendersi equivalente all'evento. Allora non si può più parlare di *due* vuoti (quello del poeta e quello dell'evento), ma di un *unico* vuoto che si determina come poesia e come evento. Il fatto che questa qualità del vuoto accomuni poeta, poesia ed evento non significa che ne annulli le differenze. Anzi: tale qualità generale si manifesta come garanzia potente e necessaria al dispiegarsi delle loro qualità specifiche. In altri termini, riprendendo la traduzione proposta di *fūga no makoto* e *zōka no makoto*, si ha che la genuinità del poeta che lo rende capace di cogliere la natura delle cose non è che un modo particolare della genuinità generale della natura delle cose: la capacità del poeta di cogliere con quei versi l'evento del tonfo della rana nell'acqua del vecchio stagno costituisce, al pari della rana che si tuffa, al pari del tonfo che provoca, al pari del vecchio stagno che l'accoglie, una determinazione, un caso, un modo particolare della genuinità «cosmica» della natura. Pertanto, se si può notare che il poeta Bashō si fa vuoto per accogliere pienamente l'evento oggettivo, si deve notare anche che, facendo ciò – ossia rendendosi vuoto di intenzioni, di memorie, di attese e di attaccamenti – il poeta rende «vuoti» anche i propri versi, li trasforma cioè in eventi naturali, li immette nell'ordine della «genuinità della natura delle cose» (*zōka no makoto*): li rende, in definitiva, equivalenti all'evento che essi descrivono. D'altra parte non è da dimenticare che la capacità di Bashō di rendersi vuoto non appartiene a lui in quanto individuo, in quanto persona specifica, ma gli deriva dal fatto che anch'egli, al pari dell'evento, non è che un modo particolare della universale «genuinità della natura delle cose». In altri termini: *fūga no makoto* non è che una manifestazione particolare di *zōka no makoto*.

La presenza e la potenza del vuoto nello *haiku* risultano anche da un'analisi più attenta degli aspetti formali e linguistici. In particolare, sono da ricordare le funzioni di *shōryaku* e di *yohaku*: con il primo termine si indica la qualità di termini come *kana*, *kamo*, *ya* che nella lingua giapponese indicano pause o sospensioni⁷. La loro

⁷ In realtà il termine *ya*, più che una sospensione, indica un *salto* (che spesso, nelle traduzioni in lingue occidentali, viene reso con «!»). Anche intesa in questo senso è chiaro il

efficacia è chiaramente percepibile, per esempio, in questi due *haiku* di Bashō:

*haru nare ya
namo naki yama mo
usugasumi*

È primavera...
anche la montagna senza nome
per la nebbia sottile

*ume ga ka ni
notto hi no deru
yamaji kana*

Fiori di prugno nell'aria profumata
improvviso sorge il sole
sentiero di montagna...

I termini *ya* e *kana* che in italiano possono essere resi graficamente con i punti di sospensione, introducono una pausa e, quindi, un vuoto non solo a livello «metrico» e, quindi, sonoro, ma anche a livello di dinamica delle immagini: nel primo di questi due *haiku* vi è un'osservazione generale, una «panoramica» che riguarda la primavera, a cui fa seguito uno «stacco» che introduce due osservazioni particolari, due «focalizzazioni», che riguardano la montagna e la nebbia; così nel secondo *haiku*, le notazioni sui fiori, sull'aria profumata e sul sole che sorge improvviso sono staccate – ma meglio sarebbe dire «spaziate» – da quella sul sentiero. Tuttavia, se si rimane a questo livello formale e linguistico si potrebbe ritenere che la funzione di «fare il vuoto» svolta da queste parole si esaurisca in quella di distinguere le immagini; invece, a livello di significato, tale funzione consente la *compenetrazione degli elementi* e, contemporaneamente, l'*apertura della struttura* che li connette. Infatti, nel primo dei due *haiku*, il termine «*ya*» serve a creare una specie di spazio vuoto, di «sfondo» indeterminato in cui la nebbia compenetra talmente la montagna da renderla non identificabile («senza nome»); ma, nel contempo, «*ya*» serve a dilatare questo stesso sfondo (reso con «primavera») in modo da renderlo ulteriormente determinabile, da suggerire infinite possibilità di determinazione, in modo, insomma, da lasciarlo come spazio aperto, libero e vuoto a disposizione dell'immaginazione del lettore.

Così, nel secondo *haiku*, abbiamo la parola «*kana*» che serve a far immaginare il sentiero di montagna come sospeso in mezzo all'aria profumata e alla luce del sole; d'altra parte serve anche ad

riferimento al vuoto. L'impiego di «parole del vuoto» è presente, ancor prima che negli *haiku*, nella poesia cinese. Su questo argomento si veda il bellissimo libro di Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, cit., in particolare pp. 11-49.

«aprire» l'immagine del sentiero suggerendo le pressoché infinite possibilità di direzioni in cui esso può andare. In altri termini: «ya» e «kana» si mostrano essere «parole del vuoto» sia perché rendono evidente il carattere *anattā* – ossia il vuoto di consistenza propria (giapponese: *muga*) – degli elementi denotati dalle parole che le circondano, sia perché rendono esplicito il carattere *yūgen* – indefinito ma, perciò stesso, infinitamente definibile – della struttura in cui tali elementi si dispongono.

Questa funzione delle «parole del vuoto» si connette direttamente al fenomeno dello *yohaku* (dimensione vuota) prodotto dallo *haiku* nel suo insieme: ogni *haiku*, infatti, risulta da un processo di *concentrazione* dell'attenzione su un evento o su un insieme assai limitato di eventi; ma, nel contempo, da un simultaneo processo di *rarefazione* degli eventi esclusi dalla concentrazione: per operare una «focalizzazione» su alcuni elementi è infatti necessario rendere «sfocati» quelli che li circondano. Nel caso particolare dei tre *haiku* qui considerati ciò significa che la concentrazione sul tonfo della rana, sulla montagna senza nome e sui fiori di prugno esige una contemporanea rarefazione dell'attenzione su tutto ciò che circonda questi eventi ed oggetti: per intensificare il «pieno» degli elementi posti in risalto, è necessario mostrare il vuoto che li circonda; in questo senso uno *haiku* può essere paragonato ad un *kanji* (carattere) o a un *sumie*, dove l'efficacia dei singoli tratti è proporzionale allo spazio bianco che li circonda. Tuttavia, se nella calligrafia e nella pittura *sumie* questo rapporto pieni-vuoto è comunicabile direttamente mediante l'uso esperto dei contrasti tra neri e bianco, qui, nella poesia, la comunicazione risulta più mediata, in quanto ottenuta con una pluralità di mezzi che tendono a suggerire – più che a mostrare – la presenza del vuoto: uno di questi mezzi, il più evidente, è quello dello *shōryaku*; un altro è quello della riduzione al minimo della *quantità* delle parole, in modo che la rarefazione si renda evidente sia a livello sonoro che a livello di immaginazione; ma il mezzo principale è forse quello dell'uso di una certa *qualità* di parole, tale da suggerire lo *yohaku* come *sfondo* alle figure che vi emergono: è la qualità delle parole «vecchio stagno» nel caso del primo degli *haiku* qui considerati; quella delle parole «primavera», «senza nome», «nebbia sottile» nel caso del secondo *haiku*; o quella delle parole «aria profumata» nel caso del terzo *haiku*. Ovvero è la qualità delle parole «una sera», «bianco» e «silenzio» attivata in questo straordinario *haiku* di Ogiwara Seisensui:



yoru ga hyōnō no

shiroi

chinmoku de omae to watashi

una sera, borsa di ghiaccio

bianco

silenzio tra te e me

Qui la potenza del vuoto che circonda l'oggetto dell'attenzione concentrata (borsa di ghiaccio) è reso in modo esemplare ricorrendo all'indeterminatezza temporale (*una sera*), all'indeterminatezza cromatica (bianco) e a quella sonora (silenzio). Risulta quindi improprio parlare, a proposito dello *yobaku*, di una esclusiva «centripetal dynamics»⁸: esso risulta infatti da un movimento di concentrazione (centripeto) che si accompagna necessariamente ad uno di rarefazione (centrifugo); l'immagine del vuoto infatti non è soltanto la condizione «di partenza» di ogni determinazione, ma è anche la dimensione in cui ogni determinazione «finisce» per dileguarsi: ogni *haiku* – così come ogni carattere ed ogni composizione *sumie* – nasce grazie al vuoto o se si vuole, addirittura, *dal* vuoto, ma anche *apre* al vuoto; così come il gesto, nel teatro *nō*, emerge *dal* vuoto, ma è anche di tale qualità da risultare sempre non-finito e, quindi, tale da suggerire l'apertura *al* vuoto, ossia alla libertà di molte «finitezze», al dispiegarsi di molte determinazioni.

Non è tuttavia da ritenere che ogni *haiku* si limiti ad esplicitare solamente il vuoto *proprio*, determinato in riferimento specifico alle sole immagini evocate dalle parole che lo costituiscono: ogni *haiku*, rendendo manifesto il vuoto che lo rende possibile, evoca immediatamente il vuoto che rende possibile *ogni* parola ed ogni suono, e, ancor più in generale, ogni cosa ed ogni evento. Anche e soprattutto per questo non si può limitare la dinamica dello *haiku* nella sola direzione centripeta: infatti la concentrazione che esso produce non è affatto fine a se stessa, ma è costruita in modo tale da apparire funzionale al suo dissolvimento e, quindi, aperta al vuoto. Ma è da precisare ancora una volta che questo vuoto generale a cui apre ogni provvisoria concentrazione realizzata dallo *haiku* non è affatto un vuoto *assoluto*: il vuoto a cui alludono le parole degli *haiku* è il vuoto come condizione delle infinite possibilità di altre parole; così come il vuoto a cui rimandano i segni delle composizioni *sumie* è vuoto come condizione delle infinite possibilità di altri segni; così come il vuoto a cui rinviano i gesti del teatro *nō* è vuoto come condizione di possibilità infinite per altri gesti.

⁸ Cfr. Izutsu, *The Theory of Beauty*, cit., p. 73.

IL VUOTO NELL'IKEBANA

Posta nello spazio del *tokonoma* o appesa al *tokobashira* spesso sta una composizione floreale; meglio: una composizione vegetale, dato che talvolta essa è formata da rami dotati solo di bacche o foglie, o anche soltanto da rami puri e semplici. L'arte, la via (*dō*) che regola questo tipo di composizione è detta in generale *ikebana*, ovvero, se ci si riferisce alle forme antiche di *ikebana*, *seika*: entrambi i termini significano «composizione floreale»¹. Tale composizione viene formata seguendo uno schema particolare, il quale, tuttavia, permette una notevole serie di possibili varianti interne:



Seika del shin
(del cielo)



Seika del gyo
(della terra)



Seika del so
(dell'uomo)

¹ Sia «ikebana» che «seika» corrispondono ai caratteri 生花 dove 生 («ike» o «sei») significa «vita» e 花 («ka» o «hana») significa «fiore». Più specificamente è da ricordare che: «hana» significa letteralmente «fiore», ma in questa connessione può anche significare «pianta» o «parti della pianta». «Ike» deriva da tre verbi: *ikeru* = comporre fiori; *ikiru* = vivere, essere vivi, assumere le proprie sembianze; *ikasu* = dare le sembianze, aiutare ad assumere le proprie sembianze, rendere visibile la vita; con l'atto del comporre si rende quindi visibile la vita dei fiori» (Shusui Komoda, H. Pointner, *Ikebana*, trad. it. Milano 1987, p. 21). È interessante ricordare che nel carattere che indica «fiore» è raccolta figurativamente la

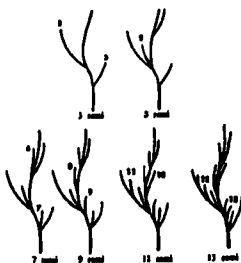
Questo schema ammette delle varianti sia per quanto riguarda la lunghezza, la grossezza e la curvatura dei singoli rami sia per quanto riguarda il loro numero². I fattori che debbono rimanere costanti sono: 1) l'*asimmetria*, la quale – come abbiamo già visto a proposito del *sumie* – impedisce l'impressione di staticità e attiva, al contrario, quella di movimento; 2) l'*armonia* tra i diversi elementi, in modo che nessuno possa risultare eccessivo rispetto agli altri, pur mantenendo le proprie caratteristiche: in particolare la composizione dei tre elementi deve risultare unitaria, come se si trattasse di un'unica pianta fornita di tre rami, o come se si trattasse di un unico ramo fornito di tre ramificazioni più piccole; 3) il *ritmo*, risultante dall'armonia costruita mediante asimmetria: nessun ramo deve essere troppo separato o troppo accostato agli altri due ma i rapporti tra le loro distanze non devono esser regolari. Appare chiaro che armonia, asimmetria e ritmo sono realizzabili solo mediante l'uso calibrato del vuoto: non solo perché esso si pone come sfondo libero su cui risalta ciascun elemento, ma soprattutto perché esso è la condizione

vicenda di una trasformazione: esso è infatti il risultato di una stilizzazione di due figure, di un uomo in piedi sormontato da una foglia d'erba e di un uomo seduto, anch'egli sormontato da una foglia d'erba. A dire: il germoglio (foglia d'erba connotata dalla giovinezza indicata dalla figura di uomo eretto, ossia giovane) diventa fiore (foglia d'erba connotata dalla maturità indicata dalla figura di uomo seduto, ossia invecchiato):



Già nel carattere che indica «fiore», dunque, è presente il significato dell'impermanenza (*anicca*), ossia del vuoto di permanenza.

² Per quanto riguarda il numero, i rami possono arrivare a 13 (e nell'*ikebana* moderno possono essere ancora di più), ma la forma generale dello schema rimane invariata:



(Lo schema è tratto da G.L. Herrigel, *La via dei fiori*, trad. it. Milano 1965, p. 116. Sull'*ikebana* si vedano anche J. Banti Pereira, *Ikebana*, Milano 1987 e Id., *Ikebana. Filosofia, religione e teoria dei fiori*, Roma 1969).

necessaria all'evidenziazione dei *rapporti* tra i singoli elementi. L'*ikebana*, riducendo al minimo il numero degli elementi compositivi, sprigiona spazi vuoti che non solo rendono possibili, ma anche esaltano le relazioni (asimmetria, armonia, ritmo) tra gli elementi compositivi stessi. Questo processo che, mediante il vuoto, pone in risalto elementi e loro relazioni appare ancora più esplicito se lo schema triadico viene caricato di significati simbolici, per cui il ramo verticale richiama il cielo, quello mediano l'uomo e quello orizzontale la terra: è allora il vuoto che rende possibile l'armonia del mondo.

È interessante notare che lo schema indica una regola per far scaturire una composizione spontanea. Questo può apparire assurdo in quanto, di solito, si intende l'idea di regola opposta a quella di spontaneità, e così pure le corrispondenti «pratiche». Tuttavia basta pensare alla spontaneità della natura per accorgersi immediatamente che le attività e le variazioni continue proprie delle sue manifestazioni sono regolate da leggi precise, anche se non determinabili e determinanti in modo assoluto. Nell'*ikebana*, come nel *sumie*, o come nel teatro *nō* le regole sono presenti ed anche «forti»: ma sembrano esser state pensate proprio per essere superate, per essere «interpretate» come nel caso di una esecuzione musicale. Del resto si può anche tener presente che qualsiasi processo di apprendimento formativo comporta il fatto che si resta nella semplice situazione di allievi solo fintanto che si applica in modo meccanico «dall'esterno» una regola ad un materiale, ossia per tutto il tempo in cui ci si costringe ad obbedire alla regola come se fosse un principio esterno sia a se stessi che al materiale; se, invece, la regola viene assunta come mezzo per far emergere le qualità proprie del materiale, allora non entra più in conflitto con la spontaneità, ma risulta esserne una funzione. Nell'*ikebana* questo processo appare particolarmente intenso: lo schema serve soltanto a creare quelle condizioni formali ottimali perché emerga la natura dei fiori, perché si riveli il «cuore dei fiori» (*hana no kokoro*). Per giungere a tanto è tuttavia necessario che in un primo momento la regola debba essere applicata con tale assiduità ed intensità che la personalità stessa dell'allievo si eclissi: rimane allora solo la regola e il materiale; ma, a ben vedere, si dovrebbe dire che non esiste più nemmeno la regola *staccata* dal materiale, in quanto è sparita la figura dell'allievo che operava in virtù della loro separazione. E in effetti, quando la regola è talmente assimilata che non la si avverte più come un vincolo condizionante, essa appare nel e dal materiale, quasi fosse una produzione di

questo: lo schema «triadico» dell'*ikebana* risulta allora essere «naturale», come se da sempre appartenesse ai fiori e ai rami; in tale senso sparisce anche nella sua qualità di «schema» ossia di forma astratta entro la quale ordinare contenuti di per sé caotici. Questo processo, presente soprattutto nello stile *chabana* o *nageire*³ conduce a quel fenomeno chiamato «regola senza regole»⁴ che consiste nel riuscire a praticare la regola senza avvertire e senza far avvertire la minima distanza dalle sue applicazioni. In altri termini: se da un lato nell'*ikebana* si hanno condizioni favorevoli perché si produca il vuoto del soggetto mediante l'uso intenso della regola, dall'altro è la regola stessa che finisce per rendersi vuota, nel senso che scompare come schema astratto imposto al materiale dall'esterno. Ed è proprio questo «vuoto di regola», questa sospensione dell'esteriorità dello schema che consente il dispiegarsi di quella libertà che è condizione della creazione: ogni composizione nell'*ikebana* è infatti una nuova composizione non solo perché, non esiste fiore o ramo identico ad un altro, ma anche perché il modo per metterli assieme – anch'esso sempre diverso – risulta esteticamente efficace quando va oltre la semplice esecuzione della regola, quando la «interpreta», ossia quando la svuota della sua funzione normativa.

Nell'*ikebana* a questo «vuoto di regola» si affianca anche la presenza di un vuoto assai più evidente, quello per cui possiamo dire che nelle composizioni si mostrano in forma sensibile i caratteri di *muga* (*anattā*) e di *mujō* (*anicca*). Infatti, per quanto riguarda il primo di questi caratteri, esso risulta evidente dal fatto che ogni elemento della composizione floreale non possiede consistenza e significati propri, ma li acquista solo in relazione agli altri: lo schema simbolico cielo-uomo-terra non è che un modo particolarmente chiaro e «felice» di indicare questo vuoto di autonomia che segna ciascun elemento di ogni composizione floreale ma anche, per traslato, ciascun elemento di ogni situazione cosmica e di ogni condizione vitale. D'altra parte, il materiale stesso usato nell'*ikebana* – fiori e rami – mostra più di ogni altro il proprio carattere di transitorietà, di impermanenza e, nel contempo, allude al fatto che tale carattere *anicca* connota necessariamente ogni materiale, sia fisico che mentale: atomi e pensieri; rocce e verità. È tuttavia da precisare

³ Lo stile *chabana* («fiori da tè») è stato sviluppato all'interno della evoluzione del *chanoyu*. Esso è detto anche «stile informale» o *nageire* – che letteralmente significa «gettare dentro (a caso)» – intendendo rimarcare gli aspetti di casualità e di spontaneità.

⁴ Cfr. Hisamatsu Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, cit., p. 79.

che il *mujō* (*anicca*) evidenziato nell'*ikebana* non può essere inteso nel senso della «caducità», perché in questo termine si nasconde – almeno per gran parte della nostra tradizione occidentale – l'idea di una perdita e il sentimento della malinconia: questo e quella nascono come segni di delusione rispetto all'illusione della durata, spesso sognata addirittura come eterna. Qui, invece, si è in un orizzonte di significato in cui si è consapevoli che l'unica condizione reale è quella dell'impermanenza: pertanto la composizione secondo l'*ikebana* non è che una manifestazione concentrata, un «distillato» esteticamente efficace di tale impermanenza universale: allora contemplare fiori e foglie che cadono non equivale a soffrire o a godere morbosamente per la loro morte e, in generale, per la caducità del mondo, ma significa cogliere la bellezza della loro impermanenza e, con essa, quella della vita in generale. Le valenze positive attivate nell'esperienza del *mujō* (*anicca*) possono essere efficacemente indicate da queste parole di Kenkō:

Se l'uomo non svanisse come le rugiade di Adashino, se non si dileguasse come il fumo sopra Toribeyama, ma rimanesse per sempre nel mondo, a che punto le cose perderebbero il loro potere di commuoverci (*mono no aware*)! La cosa più preziosa della vita è la sua incertezza³.

Nell'*ikebana*, tuttavia, il vuoto non si manifesta solo come «vuoto di regola», né soltanto nella percezione sensibile dei caratteri *muga* (*anattā*) e *mujō* (*anicca*). Anzi, si dovrebbe dire che esso indica innanzitutto la condizione *fisica* che rende possibile quella manifestazione e questi caratteri. Tale condizione si presenta in primo luogo come vuoto del vaso, inteso non come vuoto indifferenziato che può essere indifferentemente riempito, ma come vuoto «pieno» di possibilità di differenziazione e, quindi, «capace» di contenere un numero pressoché infinito di combinazioni differenti. Questa virtualità dialettica del vuoto del vaso è resa operante ed evidente dal *kubari*, sostegno a forma di forcilla che tripartisce lo spazio vuoto della bocca del vaso e dal *tomegi* («legno di chiusura») che compatta i rami: entrambi servono a distanziare i rami dai bordi dell'imboccatura del vaso:



³ Cfr. Kenko, *Momenti d'ozio*, trad. it. Milano 1975, p. 30.

Grazie a questi due elementi il vuoto si manifesta, già nel vaso, come necessaria condizione di ogni determinazione, e non come semplice e generico spazio vuoto indeterminato e indeterminabile. Nelle composizioni floreali di tipo occidentale questa funzione del vuoto è assai meno presente o, se non altro, molto meno evidenziata: un mazzo di fiori viene immesso nel vuoto di un vaso come se questo fosse un contenitore generico, uno spazio inerte, privo di ogni potenzialità formale; i rami così si appoggiano ai bordi del vaso senza che venga posta una particolare attenzione alle determinazioni spaziali che questa operazione produce: nella migliore delle ipotesi si concede una certa attenzione alla distanziamento di uno stelo dall'altro per evitare eccessive concentrazioni o dispersioni. Nell'*ikebana*, invece, già «alla radice» della disposizione floreale si è attenti a cogliere valore e significato dello spazio vuoto offerto dall'imboccatura del vaso, evidenziandoli con l'uso di diverse forme di *kubari* e *tomegi*, le quali attivano diversi modi del rapporto dialettico tra il pieno – costituito dall'«insieme raccolto dei rami»(D) – e il vuoto – costituito dagli spazi liberi formati tra tale insieme e i bordi dell'imboccatura⁶.

Ancora più evidente è la potenza del vuoto nell'*ikebana* se si considera il rapporto tra gli spazi creati dalla disposizione dei diversi rami. Se infatti, da un lato, come si è visto, la studiata distanza tra un ramo e l'altro è funzionale a mostrarne il carattere non assoluto ma relativo, dall'altro lato questa stessa distanza è funzionale a mettere in evidenza le caratteristiche proprie di ciascun ramo. Come a dire: l'impossibilità di concepire un elemento separatamen-

⁶ Nella fig. di p. 117 si ha:

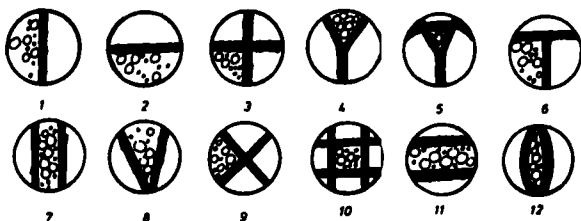
A = Bordo dell'imboccatura del vaso;

B = *Kubari*;

C = *Tomegi*;

D = Insieme raccolto dei rami.

Nello stile *chabana* o *nageire* l'impiego del *kubari* e del *tomegi* dà luogo a variazioni particolarmente libere, dove permane tuttavia inalterato il valore degli spazi lasciati liberi:



te dagli altri non comporta la necessità di *confonderlo* con gli altri, ma, anzi, è radicata nella possibilità di coglierne la natura specifica. In tal modo l'*ikebana* si manifesta come «via» (*dō*), come arte per mostrare, grazie al vuoto che gira attorno ai fiori e ai rami, non solo le loro reciproche relazioni, ma anche le caratteristiche proprie di ciascuno. In questa operazione condotta dall'*ikebana* si potrebbero cogliere i segni di un eccesso di artificiosità, di una distanziamento massima dalla natura. In realtà nell'*ikebana* non si fa che evidenziare «distillandola» l'armonia asimmetrica che vige in natura ma che, normalmente, non appare perché sommersa dalla quantità di elementi che la costituiscono: le combinazioni di rami in un bosco o di fiori in un prato sono presenti in numero così alto che le qualità intrinseche di ciascuna di esse e dei singoli elementi che vi appartengono non possono venir percepite con chiarezza e precisione. L'*ikebana*, mediante l'uso del vuoto, non fa che ridurre la quantità di elementi percepibili per aumentare le possibilità e l'intensità di percepirne la qualità: produce povertà quantitativa per produrre ricchezza qualitativa. Appare evidente che questa operazione è del tutto analoga e «coerente» con quelle, già considerate, emerse nell'analisi del *chanoyu*, del *sumie* e dello *haiku*, ed è la stessa che vedremo attivata nella costruzione dei giardini *karesansui* e nel teatro *nō*: è l'operazione con cui si ottiene una riduzione al minimo degli elementi impiegati, alla quale corrisponde un'espansione al massimo delle loro qualità e, di conseguenza, si producono le condizioni per un massimo di intensità percettiva.

Questa «riduzione» degli elementi impiegati potrebbe indurre a spiegare soltanto il ruolo svolto dal vuoto spaziale, mentre fondamentale, nell'*ikebana*, è quello svolto dal vuoto temporale, ottenuto grazie alla qualità degli elementi impiegati. Queste due funzioni non sono staccate e semplicemente accostate, ma appaiono strettamente intrecciate; infatti si potrebbe dire che la riduzione al minimo degli elementi impiegati è funzionale non solo alla messa in rilievo delle loro qualità formali (struttura e colore dei fiori) ma anche e soprattutto all'evidenziazione della qualità specifica che con maggior intensità li determina tutti, indipendentemente dalle loro differenti qualità formali: l'impermanenza. Così, nell'*ikebana*, lo spazio vuoto attorno ad un ramo o a un fiore non serve soltanto a far risaltare le loro forme, ma finisce con l'esaltare la loro impermanenza. Se si intende l'*ikebana* non semplicemente come una forma di contemplazione, ma come un'esperienza pratica, l'importanza di questo carattere di impermanenza risulta ancor più evidente: in particolare,

se si presta attenzione al fatto che il vuoto del vaso è metafora sensibile del vuoto della mente, ciò che emerge è non solo il processo «spaziale» per cui il vuoto del vaso rende possibile ed accoglie la disposizione dei fiori così come il vuoto della mente rende possibile ed accoglie la disposizione di idee ed emozioni, ma è soprattutto l'esperienza «temporale» per cui idee ed emozioni, al pari delle loro disposizioni, vengono vissute come impermanenti, transitorie, vuote di persistenza. Allora diventa chiaro che quando a proposito dell'*ikebana* si parla di un «massimo di intensità percettiva» non ci si riferisce soltanto all'evidenza con la quale si manifestano i contorni formali e i particolari botanici dei fiori, ma si intende soprattutto la forza con cui si esplica l'esperienza dell'impermanenza: quando, disponendo i fiori nel vuoto del vaso, si diventa consapevoli, in modo sensibile, che tutti gli eventi, compresi quelli che determinano la propria coscienza e, quindi, anche questa consapevolezza, sono permeati dallo stesso vuoto che in poco tempo fa diventare fiore un germoglio e che in poco tempo lo fa anche appassire. Non a caso il carattere di «fiore» 花 condensa il significato non di una cosa ma di un *processo*.

IL VUOTO NEI KARESANSUI

Se l'*ikebana* si realizza mediante una riduzione ordinata degli elementi offerti dall'ambiente vegetale, l'arte del costruire *karesansui*¹ si spinge ancora più in là nella «via» di esprimere il massimo con il minimo dei mezzi: qui, infatti, scegliendo i materiali quasi esclusivamente dall'ambiente minerale, si pratica anche una riduzione cromatica. L'arte del *karesansui* è infatti soprattutto arte di disporre pietre su un fondo di ghiaia: a parte qualche macchia scura di muschio, il mondo vegetale, con la ricchezza dei suoi colori, non è presente. Così l'infinita gamma di grigi compresa tra il bianco e il nero che le rocce e le loro combinazioni offrono, sostituisce «poveramente»² la gamma ancor più infinita di colori prodotta da piante e fiori. Perciò l'arte del *karesansui* è quella che più si avvicina all'arte del *sumie*. Questa connessione tra pittura monocroma e ideazione dei giardini adiacenti a templi e monasteri *chan* fu d'altra parte esplicita e consaputa fin dall'epoca Sung³, quando ancora l'arte del giardino secco, «povero», *karesansui*, non era sviluppata.

¹ «Karesansui» significa letteralmente: «povero», «secco» (*kare*) e «montagna-acqua» (*sansui*); «montagna-acqua» è per antonomasia sinonimo di «paesaggio», per cui *karesansui* significa in definitiva «paesaggio secco».

² Ricordiamo che *kare* significa, oltre che «secco», «povero». Si potrebbe perciò anche azzardare una consonanza di significato tra *kare* e *sabi*.

³ Cfr. Itoh Teiji, *Jardins du Japon*, Paris 1990, pp. 69 ss. Sui giardini cfr. anche Masao Hayakama, *The Garden Art of Japan*, New York-Tokyo 1979; A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris 1982; Tadahiko Higuchi, *The Visual and Spatial Structures of Landscapes*, Cambridge, Mass. 1983; R. Stein, *Il mondo in piccolo. Giardini in miniatura e abitazioni nel pensiero religioso dell'Estremo Oriente*, trad. it. Milano 1987; C. Lodari, R. Lodari, F. Fontana, *I giardini del Giappone*, Bologna 1988; K. Hennig, *Japanischen Gartenkunst. Form, Geschichte, Geisteswelt*, Köln 1980; Haruzo Ohashi, *Japanese Garden*, Tokyo 1986.

Tale connessione si manifestò in due modi principali: da un lato, alle campiture bianche che accoglievano, nella pittura, varie sfumature di neri e di grigi, corrispondevano nei giardini le campiture verdi dalle quali emergevano le combinazioni in chiaro-scuro delle pietre e delle rocce; dall'altro, il giardino si proponeva non come ambiente da percorrere, ma come spazio da vedere e contemplare, ossia come «dipinto». D'altra parte anche un elemento della tradizione autoctona giapponese contribuì a fissare il ruolo dello spazio vuoto nella costruzione dei giardini: infatti già nel periodo Jōmon (300 a.C.-300 d.C.) edifici della zona di Yamato erano dotati di un ampio spazio ricoperto di ghiaia chiara, chiamato *yuniwa* quando era usato per rituali *shintō* e detto *oniwa* quando era destinato ad altri usi⁴.

Tenendo presenti questi fattori si può cominciare a prendere in esame la presenza e la funzione del vuoto nei giardini la cui costruzione si ispira alle tradizioni *chan* e *zen*, tanto che molti di essi furono realizzati da monaci-giardinieri (*ishitate sō*). Esempio illustre dell'efficacia del vuoto nell'arte del giardinaggio è dato dal Tenryūji, opera del monaco zen Musō Sōseki (1276-1351): qui si realizza il passaggio decisivo dal tipo di giardino destinato ad essere percorso (*kaiyu shiki teien*: «giardino da passeggiare») al tipo di giardino da contemplare, passaggio che comporta la riduzione al minimo delle presenze vegetali e la composizione di spazi vuoti attorno a nuclei di pietre. Questa prima forma di *karesansui* viene ripresa nel Daisenin realizzato nel 1509 da un altro monaco zen, Kogaku Soko: qui, in una striscia di terreno non più larga di tre metri viene riprodotta, grazie all'uso sapiente dei vuoti, la dinamica – simile a quella presente nel *sumie* di Shi Tao, *Il monte Lu* – di uno spazio vuoto che dalle montagne scende, attraverso un fiume e una cascata, nello slargo di un mare o di un lago⁵.

Ma è nel celeberrimo giardino di Ryōanji (fig. 2) che la potenza del vuoto si dispiega in modo netto ed eccezionale. È questo un *karesansui* formato da un rettangolo di circa 330 mq racchiuso da due lati da un muro di circa due metri di altezza: il terreno è ricoperto di sabbia chiara nella quale sono incastonate 15 pietre disposte in tre gruppi rispettivamente di 7, 5 e 3. La sabbia è rastrellata in modo da formare delle onde basse che circondano i gruppi di pietre come se essi fossero isole.

⁴ In giapponese «niwa» significa «giardino».

⁵ Cfr., ad esempio, la dinamica presente nel *Daisen'in* con quella presente nel *sumie* di Shih Tao «Il monte Lu» analizzato nel secondo capitolo.

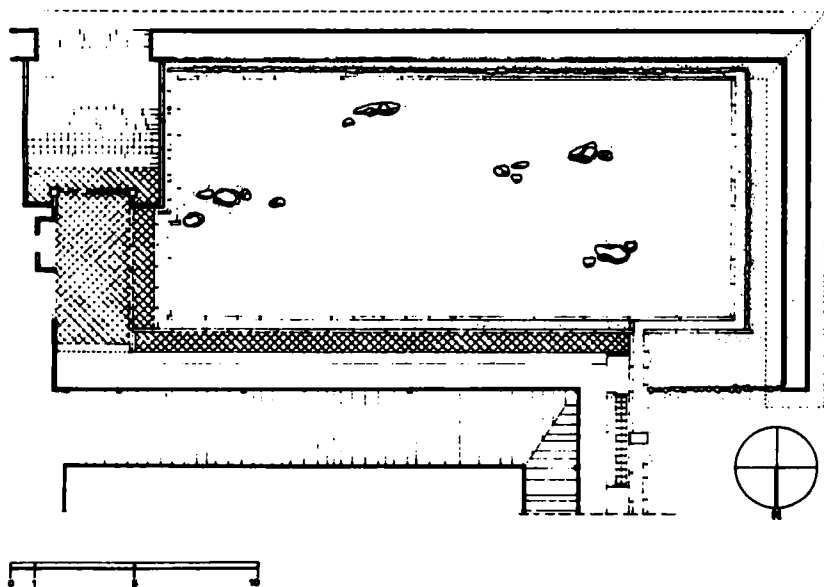


Fig. 2. Ryōanji, Kyoto. Planimetria.

Con maggiore intensità che in altri giardini, qui, nel Ryōanji, l'invito che la composizione dello spazio formula non è di entrare nel giardino, ma di farsi vuoti affinché sia il giardino ad entrare nella mente. Cosa significa questo? In un primo momento – anche se il terreno del giardino non è calpestabile – ci si può tuttavia spostare lungo un lato per poter osservare la composizione da diversi angoli prospettici; ovvero, pur rimanendo fermi in un punto, si può spostare lo sguardo concentrandolo ora su una roccia, ora su un'altra, ora sulle onde, ora sulle ombre proiettate dalle pietre sulla sabbia; e lo si può spingere fino a scrutare i minimi particolari, racchiusi nelle «gole» che separano le diverse pietre, o sparsi alla loro base, là dove la sabbia incontra le pietre. Tutto questo lavoro di osservazione risulta essere però una semplice sostituzione della possibilità di percorrere a piedi lo spazio del giardino: non è che una passeggiata visiva al posto di quella «fisica». In realtà il Ryōanji è un oggetto da meditazione: non nel senso che sia un oggetto *su cui* meditare, ma nel senso che è un'occasione per mettere alla prova grado e qualità del vuoto realizzato dalla mente di chi lo contempla. Più la disciplina della meditazione riesce nel lavoro di pulizia della mente, più

si forma in essa spazio libero per ospitare il giardino. La formazione del vuoto nella mente è dunque un requisito necessario per poter esperire – cioè, propriamente, «far entrare» – questo tipo di giardino nella propria esperienza. Vien fatto tuttavia di chiedersi *che cosa* entri nella mente purificata o in via di purificazione, liberata o in via di liberazione. Come nel caso del *sumie* o in quello del *sukiya*, e come pure nell'*ikebana* e nello *haiku*, non si tratta di un oggetto o di una serie di oggetti, né si tratta del vuoto inteso come oggetto: si tratta piuttosto di un *rapporto*, del rapporto tra pieno e vuoto. In questo caso tale rapporto si determina nel gioco dialettico tra il fondo chiaro della sabbia ondulata e le macchie scure delle rocce, analogo a quello tra sfondo bianco e tratti scuri nel *sumie*, ovvero a quello tra sfondo di silenzio ed improvviso tonfo nell'acqua nello *haiku* di Bashō. Non solo: nel caso del Ryōanji appare con massima evidenza e rara potenza anche il senso di *anattā* e *anicca* (*muga* e *mujō*) prodotto dal vuoto. Qui, infatti, l'eccellenza dell'artista è riuscita a disporre i singoli elementi (pietre e gruppi di pietre) in modo che nessuno di essi possa esser colto isolatamente; questo a ribadire in modo sensibile – senza ricorrere ad alcuna dimostrazione – l'assenza di essenza propria di ciascuna cosa, e a confermare il carattere relazionale della realtà e dell'esistenza. D'altra parte le singole pietre e i cinque gruppi nei quali sono disposte appaiono diverse e diversi, e producono sulla sabbia differenti forme d'ombra a seconda dell'inclinazione e della qualità della luce: differenti non solo a seconda dell'ora del giorno o della notte, ma anche al variare delle condizioni del cielo e dell'aria, e al mutare delle stagioni. Ciò a rimarcare il carattere di impermanenza (*anicca*, *mujō*) che costituisce ogni cosa ed ogni evento.

Ed è questo gioco di pieni e vuoti – che esprime il carattere *anattā-anicca* (*muga-mujō*) del mondo e della vita – ad entrare nella mente vuota⁶; ma ciò non significa che vi giaccia inerte: incontrando il vuoto già prodotto dall'esercizio della meditazione, si fonde con esso, lo rafforza e lo estende. A questo punto si può dire che non vi sono più *due* vuoti, quello della mente e quello del giardino, ma un solo vuoto. E non si può più nemmeno immaginare che sia il vuoto del giardino una proiezione di quello mentale o, viceversa, che il vuoto della mente sia un prodotto di quello del giardino: anzi, si

⁶ Vuota, ovviamente, a diversi livelli, ossia in proporzione alle capacità esercitate e ai risultati ottenuti da chi pratica la disciplina della meditazione.

potrebbe arrivare a dire che, quando il vuoto «oggettivo» del giardino si fonde con quello «soggettivo» della mente del contemplante, questo «grande» vuoto si dilata al punto da raggiungere e comprendere anche il vuoto della mente di chi ha progettato e realizzato il giardino; e addirittura il vuoto di tutte le menti che lo hanno contemplato e lo contempleranno. Non solo: essendo impossibile a questo livello di esperienza del vuoto discriminare tra vuoto «oggettivo» e vuoto «soggettivo», si deve intendere che il grande vuoto, scaturito dall'osservazione di quindici pietre su un fondo di sabbia, dilaga al punto da comprendere anche gli infiniti giochi di pieno e vuoto che si danno nella realtà e nell'esistenza, ossia gli infiniti casi di *anattā* e *anicca* che fanno il mondo e la vita.

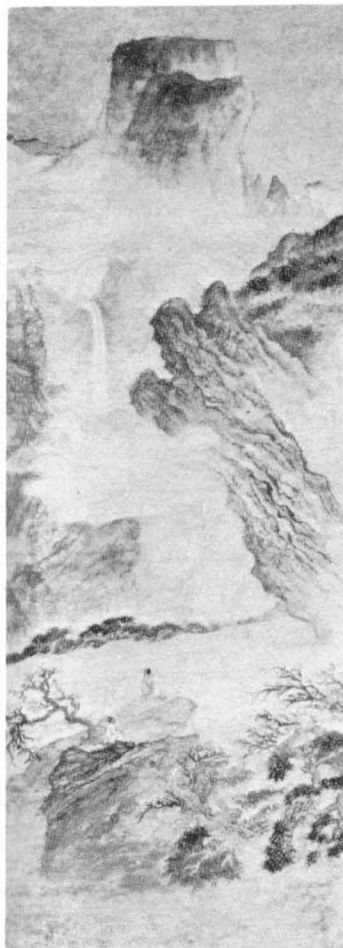
In altre parole: nel Ryōanji – massima espressione di *karesansui* –, così come nel *sukiya*, nel *sumie*, nello *haiku* e nell'*ikebana*, si assiste al «miracolo» per cui pochi materiali poveri sono occasione per produrre l'esperienza del vuoto come *qualità trascendentale* della realtà e dell'esistenza: come loro carattere generale e, nel contempo, come carattere specifico di ogni loro elemento e momento. Sarebbe pertanto sbagliato intendere il vuoto dei *karesansui* come vuoto soltanto particolare: proprio degli elementi fisici con i quali vengono realizzati; o proprio delle menti di coloro che li hanno realizzati, o proprio delle menti di coloro che vanno a vederli. Ma altrettanto sbagliato sarebbe intenderlo soltanto come simbolo di un vuoto universale, generico e generale, che esiste indipendentemente dagli elementi fisici che entrano nella composizione spaziale e dalle menti che lo hanno realizzato, costruendolo o contemplandolo. Nei *karesansui* – e in particolare nel Ryōanji – appare con chiarezza ancora maggiore che in altri casi di uso sapiente del vuoto, che il vuoto non è un'entità astratta, né un principio originario: perciò esso *non* si materializza in qualcosa di fisico, perché non c'è prima e oltre gli elementi fisici che lo mostrano. Guardando le pietre del Ryōanji che erompono dalla distesa di sabbia chiara si potrebbe essere indotti a interpretarle come simboli delle creature che vengono dal Nulla, o dei segni che nascono dall'Assenza, o dei suoni che provengono dal Silenzio, o di altro ancora. Ma quello spazio bianco che ospita poche pietre disposte asimmetricamente sta a indicare qualcosa di diverso: il vuoto si dà solo in relazione al pieno, e non c'è Grande Vuoto indipendentemente dalle sue determinazioni. Il Ryōanji comunica quindi in maniera sensibile, ossia estetica, le due qualità – solo apparentemente astratte – del vuoto: la qualità dialettica e quella trascendentale.

Nel *karesansui* e, in particolare, nel Ryōanji probabilmente si può avere l'esperienza di queste due qualità del vuoto nel modo più diretto e più ridotto, ossia nel modo più puro *perché* più «povero»: non ci sono le suggestioni del *sukriya*; non c'è la varietà di segni del *sumie*; non sono presenti i colori dell'*ikebana*; sono assenti le parole dello *haiku*.

Eppure tutto è esplicito, anche se nulla è spiegato: la qualità del vuoto è lì, a portata di ciascuno. Se vengono alla mente grandi spiegazioni metafisiche, le quindici rocce scure e la sabbia chiara sono lì a «zavorrare» la mente e, nel contempo, a purificarla: così il Ryōanji, prodotto di una liberazione antica, può produrne, in ogni momento, una nuova.



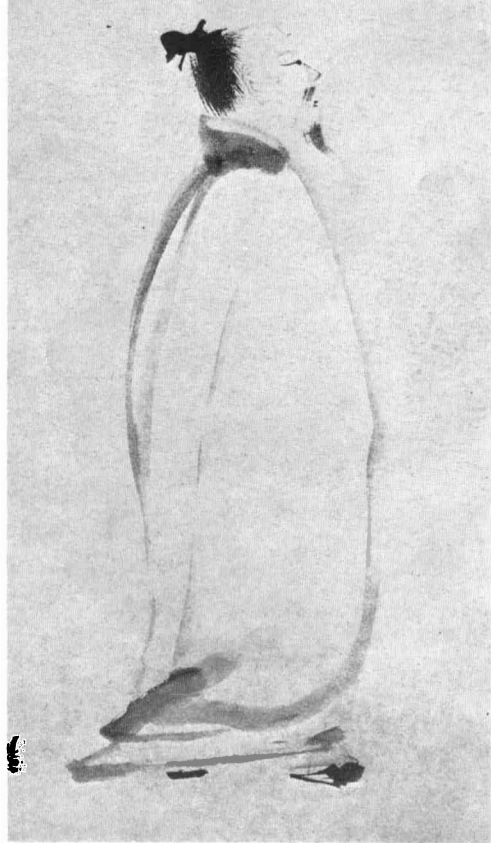
Tav. 1. Shih-t'ao (1630-1707),
Pittore-Pescatore, collezione Nü-wa Chai.



Tav. 2. Shih-t'ao (1630-1707),
Il monte Lu, Sumitomo, Oiso,
Giappone.



Tav. 3. Sesshū Tōyō (1420-1506),
Tokyo, Museo nazionale.



Tav. 4. Liang K'ai (attivo 1172-1204),
Li Po che canta un poema,
Tokyo, Museo nazionale.



Tav. 5. Maschera Nō. Periodo Edo,
xviii secolo, collezione Münsterberg,
New Paltz, New York.

IL VUOTO NEL TEATRO NŌ

Quando il vuoto di essenza propria (*anattā, muga*) agisce nel corpo, indizio e prova di tale azione si presentano nel *volto*. In questo senso valgono ancor oggi le parole scritte da Lafcadio Hearn agli inizi del Novecento nel breve saggio *Le facce nell'arte giapponese*: i volti rappresentati nell'arte giapponese designano «tipi di condizioni umane non di personalità»¹. Verrebbe allora immediata la superficiale associazione tra il modo di rappresentazione fisiognomica giapponese e quello prodotto dall'arte greca del periodo classico. Ma la differenza, pur essendo subito evidente, è notevole: mentre nelle arti della Grecia classica il volto rappresenta per lo più le forme dell'*ideale* umano², nelle arti giapponesi il volto rappresenta tipi di *condizioni* umane:

Il volto dell'arte greca rappresenta un'impossibile perfezione, una evoluzione superumana. L'apparentemente inespressivo volto disegnato dagli artisti giapponesi rappresenta il vivente, l'attuale, il giornaliero. Quello è un sogno; questo è un fatto comune³.

¹ L. Hearn, *Spigolature nei campi di Buddho*, trad. it. Bari 1922.

² Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. Torino 1967, pp. 814 ss.

³ Hearn, *Spigolature*, cit., p. 87. Tuttavia si potrebbe osservare che l'interpretazione «idealistica» dell'arte greca è in questo caso riduttiva, se non altro per il fatto che il termine greco per «maschera» (*prosopon*) indica innanzitutto «ciò che si vede a prima vista», ossia «faccia», «aspetto», «presenza», tutti termini assai vicini al significato espresso dal termine giapponese *omote*. Sul termine e sul concetto di *omote* cfr. Magumi Sakabe, *La masque et l'ombre dans la culture japonaise*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 87, 1982, pp. 335-43.

Queste precisazioni preliminari ci consentono di cogliere il senso in cui si può parlare di vuoto per quanto riguarda il volto nell'arte giapponese e, in particolare, nel teatro *nō*. La caratterizzazione che il volto riceve in queste arti risulta da un'astrazione delle qualità empiriche di un *singolo viso*, ossia da uno svuotamento dei tratti prettamente *individuali* di un viso. D'altra parte tale astrazione non è assoluta, lo svuotamento non è totale, perché ciò che viene a rappresentazione non è la forma ideale del volto umano in generale, ma alcune forme tipiche di condizioni umane concrete (paura, gioia, indignazione, soddisfazione, disperazione ecc.) che trovano modo di esprimersi in un viso umano particolare. La rappresentazione, in questa prospettiva, non è quindi né troppo astratta, tale cioè da raffigurare un modello *generale* di volto umano, ma nemmeno troppo concreta, cioè troppo vincolata ai caratteri *individuali* di un singolo viso. Ancora una volta, si può considerare un tale risultato come effetto della dialettica pieno/vuoto: il togliere completamente qualsiasi connotato individuale di un singolo viso costituirebbe un vuoto assoluto ed implicherebbe, a rigore, una rappresentazione in cui il volto non esiste più, quasi un'«iconoclastasi fisiognomica»; d'altra parte, il soffermarsi a trascrivere figurativamente ogni minimo dettaglio di un singolo viso significherebbe perdersi nel troppo «pieno» degli elementi empirici, ossia fare un semplice *calco* di un fenomeno isolato. La rappresentazione, in un singolo volto, di condizioni tipiche della vita umana risulta invece dall'azione dialettica di due forze opposte che si limitano reciprocamente: dalla forza del vuoto che «spinge» alla fuga dalla realtà, e dalla forza del pieno che «spinge» alla semplice replica della realtà.

In generale, dunque, si ha nelle arti figurative ispirate dall'efficacia del vuoto una raffigurazione del volto risultante da un'operazione di svuotamento, da un atto di purificazione dalle caratteristiche individuali, senza che per questo il volto scompaia nel nulla. Si prenda ad esempio, per rimanere ancora per poco nell'orizzonte della pittura, il famoso ritratto del poeta Li Po eseguito dal pittore, praticante del buddismo *chan*, Liang Kai (tav. 4): i tratti ridotti al minimo, ritraggono il *viso* di un poeta, ma, al contempo, ritraggono il *volto* del poeta, l'attenzione ispirata di chi da sempre si dedica alla poesia; anzi, se non sapessimo dalle iscrizioni e dalle didascalie che il personaggio raffigurato è un poeta, potremmo vedere in questo ritratto la rappresentazione della condizione tipica di chiunque, poeta, pittore, saggio o letterato, è preso da attenzione e posseduto da ispirazione. Qui i connotati, come i tratti, sono ridotti al minimo:

vuoto non è solo il volto, privo di indizi che dicano qualcosa come l'età o lo stato di salute del personaggio ritratto, ma vuota è anche la figura intera, priva di segni che ne richiamino lo stato sociale o la posizione delle membra; e vuoto del tutto è anche lo sfondo da cui figura e volto emergono: nessuna traccia di ambiente, nessuna forma di paesaggio, urbano o agreste, compare a decorare, a illustrare o a «commentare» la condizione espressa dal volto⁴.

L'azione del vuoto ancora una volta, dunque, viene utilizzata per evidenziare, con la minima presenza di segni, la loro massima potenza. Quanto avviene nel ritratto di Li Po riprende quanto avviene nelle varie fasi della cerimonia del tè, quando il vuoto garantisce che una minima quantità di segni «poveri» riproduca la massima intensità di significato. Questo è quanto avviene anche nel teatro nō, soprattutto per quanto attiene il ruolo della *maschera*⁵: contrariamente a quanto si potrebbe ritenere, le maschere del teatro nō (*nōmen*) non esprimono sentimenti unici e fissi, ma consentono all'abilità dell'attore di variare l'espressione degli stati d'animo variando, con minimi spostamenti del capo, l'inclinazione della maschera e la sua capacità di rifrangere la luce: ebbene, queste possibilità di variazione sono consentite e favorite dal fatto che la maschera nō si presenta come uno sfondo bianco sul quale sono tracciati, nel modo più discreto possibile, i segni degli occhi, della bocca e delle narici, come se fossero tratti di una calligrafia o di un dipinto *sumie*. In altri termini la maschera si presenta come uno spazio vuoto che permette alle diverse espressioni di emergere e di passare: quasi fosse essa stessa una scena senza scenario dove, come se fossero attori, le diverse espressioni entrano, agiscono ed escono (cfr. tav. 5).

Del resto anche il palcoscenico del teatro nō presenta caratteristiche simili a quelle della maschera: è quasi sempre dotato di un fondale vuoto di decorazioni sul quale si staglia soltanto l'immagine scura di un pino contorto. Volendo poi insistere brevemente nel trovare tracce della funzione del vuoto nel palcoscenico nō, si potrebbe ricordare che sotto di esso sono posti enormi vasi che fungo-

⁴ A proposito di questa locuzione «espressa dal volto», sarebbe da precisare che il volto non «esprime» qualcosa nel senso che porta alla superficie un contenuto profondo: il viso orientale *non* è l'apparenza di un'essenza, perché qui l'apparenza è l'essenza, il segno è il significato, come ha osservato Barthes, *L'impero dei segni*, cit., pp. 105-109.

⁵ Sul ruolo e il significato della maschera nel teatro nō cfr. il bel saggio di G.C. Calza, *La funzione estetica dell'architettura e della maschera nel teatro nō*, in «Annali di Ca' Foscari», x, 3, 1971, pp. 99-118. Dello stesso autore cfr. anche *L'incanto sottile del dramma nō*, Milano 1975.

no da casse di risonanza per i «richiami del piede» che sottolineano alcuni passaggi dell'azione drammatica; e si potrebbe inoltre rimarcare che il palcoscenico è, per così dire, «costruito nel vuoto», poggiando esso su una struttura che lo stacca visibilmente da terra e lo proietta fin quasi in mezzo allo spazio riservato agli spettatori; e si potrebbe infine ricordare che spesso tale spazio è separato dal perimetro di base del palcoscenico da una striscia, più o meno larga, di ghiaia o sabbia chiara: nella penombra in cui si svolge la rappresentazione il bianco di questa striscia sembra trasformare il palcoscenico in un'isola o in una penisola, quasi fosse una roccia scura in un giardino chiaro⁶.

Ritornando ora alla funzione fondamentale della maschera in relazione alla sua capacità di rendere sensibile la presenza e l'efficacia del vuoto, è da osservare che essa non soltanto riduce i segni del volto ad alcuni tratti essenziali, ma anche *nasconde* i segni del viso in modo che, al momento opportuno, siano i segni del resto del corpo a diventare protagonisti. La maschera infatti può diventare vuota di espressioni, immobile e neutra, in modo che questo suo ritrarsi permetta di risaltare ai movimenti dei piedi, delle mani, delle braccia, delle dita ecc.: in tal modo essa produce un rapporto dialettico con i movimenti del corpo assai simile a quello prodotto dallo sfondo bianco con i tratti scuri della superficie di un dipinto *sumie* o sulla superficie della maschera stessa. Nel teatro *nō*, pertanto, non si assiste solamente ad una rarefazione dei segni del viso, ma anche ad uno *svuotamento* del viso in quanto tale, mediante l'uso della maschera, in modo che siano i movimenti di tutto il resto del corpo a diventare protagonisti: nel *nō* «si richiede che l'attore si esprima intensamente con tutto il corpo, senza ricorrere però alle minime espressioni del viso»⁷. Sarebbe tuttavia fuorviante pensare a questo punto che siano i movimenti ad essere «pieni di significato» in contrapposizione al «vuoto di significato» messo in evidenza dalla maschera. Konishi Jin'ichi, uno dei massimi esperti viventi del teatro *nō*, ha detto a questo proposito:

La stilizzazione dei movimenti nel *nō* è veramente non realistica in alcuni aspetti. Ci sono due generi di movimenti del *nō*. Uno è il movimento

⁶ Un equivalente del palcoscenico *nō* potrebbe essere considerata la piccola penisola rocciosa del Kinkakujì di Kyōto (cfr. Lodari, Lodari, Fontana, *I giardini del Giappone*, cit., p. 52).

⁷ Cfr. Hisao Kanze, in F. Marotti, *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Roma 1984, p. 10.

che proviene dall'imitazione. L'altro genere è quello dei movimenti che non hanno significato, nessun contenuto, sono soltanto movimenti⁸.

E sono proprio questi movimenti senza significato (*kakeri*) a poter essere movimenti belli per eccellenza, belli, cioè, per la loro purezza: per il loro obliare qualsiasi determinazione empirica, per la loro lontananza da ogni suggestione realistica, per il loro vuoto di intenzioni mimetiche. Si produce insomma una condizione in cui anche i movimenti sembrano avere una maschera: «Non solo il viso deve avere la maschera, ma anche le mani, tutto il corpo deve dare l'impressione di avere la maschera»⁹. D'altra parte sarebbe altrettanto fuorviante considerare la maschera come equivalente del vuoto assoluto, come luogo dell'assenza totale di ogni segno significante: essa, al pari del vuoto nel *sumie*, indica nel modo più discreto le *possibilità* significanti dei segni; *suggerisce* stati d'animo, più che descriverli: allude a delle emozioni, più che esprimerle compiutamente. Del resto, anche i principali movimenti del corpo nel teatro *nō* (*kakeri*) sono privi di significato nel senso che mancano di significati *propri*, ma non nel senso che azzerano ed impediscono ogni significato: anzi, appunto perché sono privi di significati propri, permettono allo spettatore di trovarne in libertà, a seconda delle sue capacità di capire e di sentire. Ancora una volta, dunque, il vuoto non si pone come annullamento, ma anzi agisce come *condizione* e *garanzia* dell'esistenza e dell'efficacia di ogni «pieno»: in tal senso il vuoto nel teatro *nō* si pone, come nel *sumie*, quale «fondamento» dell'*apertura* dell'opera.

Il ruolo della maschera nel teatro *nō* implica poi la presenza efficace del vuoto anche in un altro modo, descrivibile sinteticamente con le parole di Umewaka Rokurō, della famiglia Kanze, erede diretta della tradizione di Zeami Motokiyo: «Quando un maestro indossa una maschera, questo non significa che mette la sua maschera sul suo viso, ma si intende che egli mette il suo spirito nella maschera»¹⁰. Questa notazione riveste una notevole importanza proprio per quanto riguarda la funzione del vuoto: vuol dire infatti che la «immedesimazione» nel ruolo del personaggio implica la *spersonalizzazione* dell'attore. La maschera, allora, oltre ad essere in generale l'*oggetto* che evidenzia la presenza del vuoto, è lo *strumento* che

⁸ Cfr. *ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

permette la dialettica tra vuoto e pieno: consentendo infatti all'attore di *svuotarsi* della propria personalità, produce la condizione necessaria all'operazione di *riempirsi* della personalità del personaggio. quindi, anche ad una prima e superficiale considerazione del teatro *nō*, il vuoto si rende evidente ed attivo in alcuni modi facilmente individuabili:

1) nella *maschera*: a) come forza depersonalizzante rispetto all'attore, in modo che risalti la personalità del personaggio; b) come forza che riduce al minimo la forma delle espressioni del viso, in modo tale che questo «minimo» acquisti il massimo del risalto; c) come espediente che riduce la presenza dei movimenti del viso, in modo che risaltino quelli del corpo;

2) nei movimenti del corpo esso agisce: a) come forza che riduce al minimo sia la loro forma nello spazio che la loro velocità nel tempo; b) esso, mediante questa riduzione spaziale e temporale, agisce come forza che riduce al minimo l'ambito dei significati *dati*, in modo da permettere il libero insorgere di significati *possibili*.

Un'originale funzione del vuoto che possiamo vedere messa in atto nel teatro *nō* è poi quella che organizza la dialettica tra l'attore protagonista (*shite*) e il deuteragonista (*waki*), definibile propriamente come «attore di lato» (*waki no shite*). Quasi sempre lo *waki* rappresenta un monaco che, vestito di colori spenti, entra in scena per primo e descrive motivi e momenti che lo hanno condotto ai luoghi nei quali si svolge l'azione: dopodiché, torna a sedersi, senza più intervenire. Che ruolo svolge dunque questa figura che non si può considerare né personaggio, né una semplice comparsa? René Sieffert ha dato a questo proposito un'indicazione breve ma precisa: «Soltanto lo Shite danza o mima, lo Waki agisce solo nella misura in cui è necessario provocare un'azione dello Shite, sia con la parola,

¹¹ Cfr. l'introduzione di R. Sieffert a Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, trad. it. Milano 1966, p. 20. Su Zeami cfr. P. Cagnoni, *Introduzione alla trattatistica di Zeami*, in «Il Giappone», v, 1967, pp. 41-49; R.N. McKinnon, *The Nō and Zeami*, in «The Journal of Asiatic Studies», xi, 3, 1952, pp. 355-61; Masakazu Yamazaki, *The Aesthetics of Transformation: Zeami's Dramatic Theories*, in «Journal of Japanese Studies», vii, 2, 1981, pp. 215-57. Sul teatro *nō* in generale cfr. E. Fenollosa, *Il teatro giapponese nō*, trad. it. Firenze 1966; H. Böhner, *Nō. Einführung*, Tokyo 1959; P. Beonio Brocchieri, *Contenuto e struttura nell'analisi del teatro nō*, in «Il Giappone», v, 1967, pp. 51-88; D. Keene, *Nō. The classical theatre of Japan*, New York 1966; Chifumi Shimazaki, *The Nob*, Tokyo 1972. Sull'influsso del teatro *nō* su B. Brecht, come esempio particolare di «giapponismo» cfr. F. Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna 1987, pp. 187-219 (sul «giapponismo» nelle arti figurative cfr. S. Wichmann, *Giapponismo*, trad. it. Milano 1981).

sia con un gesto»¹¹. Per verificare la pertinenza di questa affermazione e approfondirne il contenuto in ordine all'importanza del vuoto, si prenda a titolo di esempio il testo di *Iwafune* (*La barca di pietra*): nella prima parte lo *waki* interviene tre volte a chiedere allo *shite* «che specie di uomo siete dunque?»¹², consentendo in tal modo allo *shite* di rispondere e, quindi, mediante la risposta, di produrre la propria identità¹³. In altri termini, le parole dello *waki* funzionano come occasione offerta allo *shite* di delinearsi, come invito a presentarsi e a rappresentarsi: ossia, in breve, si può dire che lo *waki* funziona da *specchio vuoto* nel quale la figura dello *shite* non si rispecchia – come se fosse già in precedenza costituita in modo autonomo –, ma si *produce*, in quanto lo *waki*-specchio è la condizione necessaria al suo emergere dal nulla, al suo *ek-sistere*. Tuttavia, nel giro di pochissime battute, lo *waki* mostra anche un altro modo in cui la funzione del vuoto è grazie a lui attivata. Si osservi il seguente alternarsi di battute:

SHITE	I tesori che portano da Koma, da Kudara,
WAKI	da Morokoshi persino le navi, sui mari occidentali...
SHITE	tra le onde delle glauche distese,
WAKI	si è manifestato, di Sumiyoshi
SHITE	il dio: da lui conservata,
WAKI	la Via retta...

Qui *shite* e *waki* non fanno, evidentemente, due discorsi separati; vi è in realtà il dispiegarsi di un unico discorso distinto in due fasi, delle quali quella detta dallo *waki* non è che la prosecuzione di quella detta dallo *shite*: è come se si stendesse un'unica linea, ma in modo da formare alti e bassi, «picchi» e «valli», pieni e vuoti¹⁴. Ovvero le parole dello *waki* appaiono come eco, come riverbero di quelle dallo *shite*, quasi fossero prodotte da una cavità vuota o, ancora, come se rimbalzassero dalla superficie di uno specchio pulito, vuoto di ogni altra immagine. Tuttavia questa funzione di eco o di specchio svolta dallo *waki* non significa affatto che essa sia secondaria rispetto a quella svolta nel dramma dallo *shite*: anzi, costituisce la condizione necessaria perché la figura e il ruolo dello *shite*

¹² Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, cit., pp. 251, 255.

¹³ Cfr. anche la Prima Parte di *Sanemori*, dove lo *waki* interviene sollecitando lo *shite* a «presentarsi»: «Oggi dunque, vogliate dirmi il vostro nome! [...] Vogliate semplicemente dire il vostro nome [...] Avvicinatevi e ditemi il vostro nome». (Cfr. *ibid.*, pp. 286-88).

¹⁴ Cfr. anche la seconda parte di *Sanemori* (p. 298) e la prima parte di *Sesshōseki* (p. 431).

prendano definizione narrativa e consistenza drammatica, proprio come, in generale, il vuoto non è mai semplice sfondo dei pieni, ma sempre condizione della loro esperienza e della loro dislocazione: della loro emergenza come della loro composizione.

Questa intensa e diffusa presenza del vuoto nel teatro *nō* conduce a focalizzare l'attenzione sulla rilevante incidenza del buddhismo zen anche su questa forma di espressione artistica e di esperienza estetica: come nel caso del *chanoyu* e come in quello del *sumie*, anche per quanto riguarda il teatro *nō*, il ruolo svolto dal buddhismo zen non ha l'importanza di un'estrinseca notazione culturale, ma possiede la forza di un richiamo al suo valore intrinseco, decisivo e costitutivo. Come non è un caso che tutti i grandi maestri del *chanoyu* siano stati praticanti dello zen, e come non è casuale che molti maestri del *sumie* si siano allo zen dedicati o dallo zen abbiano tratto ispirazione, così non può esser motivo di semplice curiosità storica o biografica il fatto che il più grande teorico del teatro *nō* ed uno dei suoi più celebri maestri, Zeami Motokiyo, sia stato un seguace del buddhismo zen: «Zeami studiò lo zen che è alla base del *nō*, con la sua filosofia che impose l'attesa, la pazienza, l'immobilità, la concentrazione prima del movimento»¹⁵.

Nel considerare l'intreccio tra teatro *nō* e buddhismo zen, si potrebbe cominciare col ricordare la funzione fondamentale che nella recitazione *nō*, così come nella meditazione zen, è assegnata alla respirazione profonda: «Nel *nō* è molto importante la respirazione addominale, la voce non deve arrivare solo dalla gola, ma da tutto il corpo»¹⁶. Ma, oltre alla respirazione, vi è un altro fattore direttamente percepibile che permette di evidenziare la connessione tra teatro *nō* e pratica zen: il *grido*¹⁷. Durante la rappresentazione, i suonatori di tamburo, prima o dopo la percussione, emettono delle interiezioni vocali (*kakegoe*) con intensità forte e con tonalità profonda: queste interiezioni gridate hanno innanzitutto una funzione sonora, sono oggetti sonori al pari di quelli prodotti dagli strumenti, e servono a indicare le *pause* nel ritmo. Già a questo livello hanno dunque a che fare con il vuoto, nel senso che, evidenziando la pre-

¹⁵ Hisao Kanze, in Marotti, *Il volto dell'invisibile*, cit., p. 5.

¹⁶ *Ibid.*, p. 4. Ciò ricorda, non solo per assonanza di immagini, l'invito taoista alla «respirazione con i talloni» e quello buddhista alla respirazione profonda.

¹⁷ Il rapporto tra grido nel *nō* e nel buddhismo zen è solo accennato nel lavoro di Akira Tamba, *Signification des cris dans la musique du nō*, in «Revue d'Esthétique», 2, 1971, pp. 160-66; di Akira Tamba cfr. anche *La structure musicale du nō*, Paris 1974, in particolare il cap. 6.

senza e la funzione delle pause, potrebbero esser considerate *voci del vuoto*, espressioni della sua potenza e della sua efficacia. Il nesso tra il grido e il vuoto non è tuttavia significativo solo a livello sonoro e musicale, bensì rivela la sua importanza soprattutto a due diversi ma congiunti livelli «spirituali»: in primo luogo l'interiezione appare come un'eco, cristallizzata e sospesa nel vuoto, del sentimento di gioia o di dolore, di sorpresa o di ammirazione, contenuto nelle parole dell'attore protagonista (*shite*); sempre a questo livello, il grido rappresenta in un senso la *continuazione* dell'«umore», della *Stimmung* espressa da tali parole, ma, in un altro senso, ne rappresenta la purificazione e la concentrazione, come se fosse un nucleo isolato che irradia energia nel vuoto che lo circonda. In secondo luogo, ad un livello di profondità ulteriore, il grido può rappresentare una invocazione a spezzare i legami con il particolare «umore» contenuto nelle parole pronunciate dallo *shite* e, in generale, i legami con *ogni* «umore», inevitabilmente radicato nel terreno dei desideri e delle passioni. In tal modo l'interiezione gridata è coglibile come sintomo o come annuncio di una catarsi possibile: da eco di un'emozione, passa ad essere segno di liberazione da *ogni* emozione. A questo livello il grido nel teatro *nō* incontra quello presente nel buddhismo zen, in particolare nella scuola *rinzai* (cinese: *Lin chi*). «Katsu», il famoso grido del maestro Lin chi – come, del resto, il grido che concluda molti *mondō* anche di altri maestri – segna infatti la soglia oltre la quale ogni sentimento ed ogni ragionamento vanno abbandonati: esso segnala agli allievi affannati a cercare risposte rimanendo ancora attaccati alle ragioni dei desideri o all'ossessione del ragionare, che ogni sforzo per ottenere l'illuminazione restando invischiati negli strumenti per ottenerla è, oltre che inutile, dannoso. Il grido è quindi l'equivalente dell'avvertimento: «Se un uomo cerca il Buddha, perderà il Buddha»¹⁸. Tuttavia cercare di spiegare il significato del grido ricorrendo a questa o ad altre equivalenze è operazione che ricade nel circolo discorsivo che il grido intende spezzare: esso va ascoltato ed accolto in tutta la sua *sensibile* potenza catartica, in modo che l'intensità e i riverberi del suo *suono* percorrano a ripulire ogni angolo della mente da ogni impurità, fino a che essa risplenda e rifletta come uno specchio vuoto.

La convergenza tra teatro *nō* e buddhismo zen non risulta tuttavia soltanto dal valore catartico del grido. Essa è presente e giu-

¹⁸ Cfr. *La Raccolta di Lin-chi*, cit., p. 60.

stificata negli stessi scritti teorici di Zeami Motokiyo, dove la tecnica è sempre vista, al pari dell'esercizio meditativo, come lo strumento più idoneo a raggiungere il culmine della catarsi, il vuoto della mente, la non-mente (*mushin*). Si può cominciare a vedere da vicino questa funzione «spirituale» della tecnica ricordando che il culmine della carriera dell'artista consiste nell'ottenere il «fiore meraviglioso». È possibile comprendere cosa intenda con ciò Zeami ricorrendo alle sue stesse parole: «Il fiore consiste in una disposizione della mente; il seme deve esserne il mestiere»¹⁹. Non c'è quindi opposizione tra tecnica e arte: il valore artistico scaturisce e si sviluppa dalla e con la perizia tecnica, come il fiore nasce e cresce dal e col seme. Chiarito questo intrinseco e imprescindibile rapporto tra arte e tecnica che costituisce l'abilità (*jōzu*), resta ancora da chiedersi cosa sia propriamente «il fiore». Zeami precisa in un passo che esso «non è nient'altro che l'insolito (*mezurashi*) come lo prova lo spettatore»²⁰. Il «fiore», il culmine dell'arte dell'attore consiste dunque nel saper produrre l'insolito, ossia l'effetto di originalità rispetto alle aspettative degli spettatori. Ebbene, già in queste capacità è in azione la potenza del vuoto, in duplice modo: da un lato, infatti, la possibilità di inventare una soluzione vocale o gestuale implica come condizione preliminare e necessaria un processo di allontanamento da parte dell'attore dai codici scenici ed interpretativi consueti, ossia un suo decondizionamento rispetto alle norme recitative che lo spettatore si attende vengano rigorosamente seguite; in breve: la capacità di produrre l'insolito comporta la capacità dell'attore di fare il vuoto dentro di sé, in modo che l'invenzione non si produca *per aggiunta*, ma *per sottrazione* di quello che egli sa già. L'insolito, infatti, può essere tale solo se nasce dall'improvvisazione, ma non può esservi improvvisazione se, almeno per un attimo, l'attore non dimentica mestiere e repertorio. Tuttavia ciò non significa che la recitazione si esaurisca nell'improvvisazione: Zeami precisa che la produzione dell'insolito non porta in realtà ad un'invenzione assoluta, non sfocia in una novità mai vista o inaudita, ma consiste nel non irrigidirsi in una «maniera» particolare: «Se passate da una maniera all'altra senza irrigidirvi, la vostra recitazione sarà insolita»²¹. Tale precisazione si chiarisce col ricorso che Zeami fa alla metafora della fioritura: «Dunque noi chiamiamo "fiori" ciò che, sui diecimila al-

¹⁹ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, cit., p. 108.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 136-38.

²¹ *Ibid.*, p. 136.

beri e le mille erbe, si schiude ciascuno alla sua stagione; e proprio perché, giunti alla loro ora, essi sono insoliti, li apprezziamo»²². Apparentemente questa spiegazione di Zeami potrebbe sembrare sconclusionata, oltre che essa stessa «insolita», in quanto di norma si immagina la novità come *assoluta*. Qui invece Zeami ci ricorda che ciò è impossibile, che ogni novità è sempre relativa ad una consuetudine, ad una «normalità»: i fiori che sbocciano vanno apprezzati perché sono, sì, nuovi, ma anche perché lo sono all'interno delle *leggi* naturali che regolano la fioritura. Questo è il senso della conclusione apparentemente «svagata» di Zeami: il quale dice «e proprio perché, giunti alla loro ora essi sono *insoliti*», laddove ci saremmo aspettati una conclusione del tipo «proprio perché *non* giunti alla loro ora sono insoliti». Questo mostra ancora una volta la modalità intrinsecamente *dialettica* del modo di pensare di Zeami, simile a quella che abbiamo trovato nell'arte del *sumie*, dove il bianco e il nero non sono mai intesi e trattati come due assoluti separabili: qui Zeami indica chiaramente che l'insolito implica necessariamente un processo di scuotimento dei caratteri «soliti», una riduzione dei codici rappresentativi standardizzati, ma non un «vuoto» assoluto, un azzeramento di tali codici, proprio come avviene nel *sumie* dove il pittore, per mostrare la presenza e l'efficacia del vuoto, non si mette a rappresentare il bianco assoluto o il nero assoluto²³, ma si impegna ad inventare sempre nuovi modi di interconnessione tra bianchi e neri, tra vuoti e pieni²⁴.

Vi è poi un altro modo in cui l'insolito, inteso nei termini proposti da Zeami, indica la funzione del vuoto. Ad un certo punto infatti egli afferma: «Il fiore non ha esistenza propria»²⁵. Già sappiamo in generale che «assenza di esistenza propria» è *anattā* (*muga*) e che, in particolare per Zeami, ciò significa innanzitutto che l'arte non può essere disgiunta dall'abilità tecnica. Ora qui Zeami intende però il contenuto della sua affermazione in un contesto e in un senso diversi, riferendolo alle esigenze del pubblico: «Ugualmente tra le diverse

²² *Ibid.*

²³ In tal senso ci sembra fuorviante l'interpretazione fornita da Izutsu secondo il quale è il nero a costituire «l'infinita possibilità d'espressione e sviluppo» (cfr. Izutsu, *La filosofia del buddhismo zen*, cit., p. 234).

²⁴ La qualità dialettica del discorso di Zeami emerge ancor più chiaramente quando egli tratta dell'*abilità* a proposito del canto: «Colui che chiamo abile è colui che, pur mantenendosi uguali la melodia e la tonalità, sa introdurre delle *modulazioni*» (cfr. Zeami Motokiyo, *Il segreto del testo nō*, cit., p. 140).

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

maniere, la maniera scelta in funzione del pubblico, del momento e del luogo, secondo il gusto generale dell'ora, deve produrre un fiore che risponda ai bisogni»²⁶. «Cogliere il fiore», raggiungere il massimo della perfezione artistica vuol dire anche, allora, saper cogliere l'occasione del momento, saper interpretare la *Stimmung* del tempo, del luogo e degli spettatori: ora, per poter far questo, come, prima, per creare l'«insolito», è necessaria una particolare «disposizione della mente». Questa particolare «disposizione della mente» senza la quale non si arriva al «fiore», è la non-mente (*mushin*). Anche qui, pertanto, come negli altri casi delle arti animate e alimentate dal buddhismo zen, non sono da eseguire arabeschi speculativi per verificare l'intrinseca connessione tra uno dei massimi nodi teorici di Zeami e la condizione prodotta dal culmine della pratica meditativa zen: se poi Zeami abbia raggiunto il vertice del *mushin* mediante la sua pratica di meditante zen e l'abbia semplicemente trasposto nella teoria e nella pratica teatrale, ovvero se l'abbia ottenuto mediante la stessa pratica teatrale, non sta nelle nostre possibilità di stabilirlo. Di fatto questa connessione c'è ed è più che evidente, tanto che lo stesso Zeami parla della mimica come strumento tecnico negli stessi termini in cui i maestri zen – ma in generale tutto il buddhismo – parlano dei «mezzi utili» da abbandonare: «Nella mimica – scrive Zeami – può esistere un grado in cui non si imita più. Quando, possedendo a fondo la mimica, avete veramente assimilato il vostro personaggio, non avete più coscienza di volerlo imitare»²⁷. La funzione del vuoto nella recitazione, già entrata in scena con la spersonalizzazione e la riduzione dei movimenti, indica qui un livello più profondo dove interviene la sua efficacia: in questo contesto significa che, al massimo della capacità mimica – ma, anche, per traslato, al massimo della capacità tecnica in generale – la tecnica viene dimenticata. Questo stadio del *mushin* in cui si attua l'oblio della tecnica non equivale evidentemente, a quello iniziale, quando la tecnica non ha ancora cominciato ad essere imparata; nello stadio di *mushin* la tecnica è anzi posseduta in modo tale che è del tutto assimilata e incorporata: chi la possiede e la esercita non l'avverte nemmeno più come qualcosa di diverso e di esterno a sé. *Mushin* è allora condizione necessaria perché si possa attuare «il meraviglioso», l'«apparenza priva di forma»²⁸: non solo nella mimica, ma an-

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 140.

²⁸ *Ibid.*, p. 180.

che nella danza, per la quale Zeami parla di «stile assoluto senza gesto»²⁹. Questo vale anche per l'atteggiamento che l'artista sommo ha nei confronti delle emozioni: «L'emozione autentica si situa oltre i limiti della mente»; al di sopra di tutto sta «il fatto di disporre dell'emozione non cosciente»³⁰. Originale, a questo punto, appare il modo concreto, *tecnico*, a cui Zeami fa ricorso per consentire il raggiungimento di *mushin*. L'affermazione da cui si può partire per considerare tale «tecnica» proposta da Zeami è, come nei *mondō* del buddhismo zen, affatto paradossale: «È nella non-interpretazione che è l'interessante»³¹. Ciò che Zeami intende per «non interpretazione» è l'*intervallo* che separa due diverse tecniche di rappresentazione (danza e canto, per esempio): in questo intervallo si crea un'attenzione concentrata che a sua volta produce un'emozione la quale, esteriorizzata, crea nello spettatore *interesse*.

Tuttavia – aggiunge Zeami – non sarebbe bene che dal di fuori si avvertisse questa concentrazione della mente. Se ce ne accorgessimo, essa degenererebbe in metodo. Non sarebbe più la non-interpretazione. È nel grado della non-coscienza, con un atteggiamento mentale nel quale la mente si nasconde a voi stessi, che dovete operare il collegamento tra quello che precede e quello che segue gli intervalli di non-interpretazione³².

Ossia a dire: il sommo attore è quello che, nel passaggio da una tecnica interpretativa ad un'altra, possiede entrambe le tecniche ad un punto tale che non solo non mostra sforzo nell'esercitare ciascuna delle due, ma non mostra nemmeno la tensione del *passare* da una all'altra. È questo il punto in cui, secondo Zeami, l'attore «raggiunge il grado di *scioltezza*»³³: e infatti, a questo livello, il cambiamento di tecniche e l'esercizio di ciascuna sembrano effettuarsi da soli, spontaneamente, come se l'attore non ci fosse più o, meglio, come se non ci fosse più la *separazione* tra il suo corpo che esegue i movimenti e la sua mente che li dirige. Così allora recitazione, danza, canto e mimica diventano i reali protagonisti del dramma. Tuttavia, per poter raggiungere questo apice, è necessario che l'attore si sciolga dalle tecniche ed anche dall'idea di un io che le possiede in sommo grado: la «scioltezza» dell'attore della quale parla Zeami

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ *Ibid.*, p. 173.

³¹ *Ibid.*, p. 178.

³² *Ibid.*, p. 179.

³³ *Ibid.*, p. 169.

dipende dalla capacità che l'attore ha di «sciogliersi» dal bagaglio di perizia accumulata, ma anche dall'io che «porta» e usa tale bagaglio. Le parole che Zeami impiega per esprimere il ruolo dell'oblio e, quindi, del vuoto nel teatro *nō* hanno un'intensità pari alla loro trasparenza: «Dimenticando il risultato vedete il *nō*; dimenticando il *nō*, vedete l'attore; dimenticando l'attore, vedete la mente; dimenticando la mente, comprendete il *nō*»²⁴. Non è difficile individuare in queste parole usate da Zeami – le quali potrebbero valere come *summa* concentrata del suo pensiero – gli elementi che esprimono la presenza attiva del buddhismo zen, al punto che ci si può chiedere se si tratta di un semplice influsso di questa forma di buddhismo sul teatro *nō*, ovvero se questa forma di teatro costituisce, almeno per l'attore, un'esperienza analoga a quella che nello zen conduce all'illuminazione. Vi è infatti tra i due ambiti una corrispondenza che non è generica, ma interessa le diverse fasi di due analoghi itinerari di catarsi. Innanzitutto, come si è visto, nel teatro *nō* l'attore deve sapere e poter staccarsi dalle proprie abitudini gestuali, dalle movenze corporee stereotipate, dalle inflessioni irrigidite della voce; in breve, deve sapere e poter abbandonare la propria identità per essere in grado di assumere quella dei personaggi, così come chi pratica la meditazione deve sapere e poter abbandonare l'attaccamento alle proprie passioni, ai propri preconcetti e ai propri pregiudizi per essere in grado di accogliere e vivere l'esperienza allo stato puro. Inoltre nel teatro *nō* è necessario che l'attore sappia staccarsi anche da quelle stesse tecniche di recitazione, di canto, di danza e di mimica che lo hanno liberato dai limiti della sua identità e dal blocco delle sue abitudini, così come, nello zen, è necessario che il meditante sappia superare anche l'attaccamento alla meditazione. Infine, nel teatro *nō* l'attore, al culmine della sua maturità e della sua abilità, quando ha colto il «fiore» della «scioltezza» massima, riesce a fare a meno anche della propria mente, ossia della consapevolezza di essersi saputo staccare dalle tecniche della rappresentazione; così come, all'apice dell'esercizio meditativo, il meditante giunge alla possibilità di superare anche l'attaccamento all'io che sa di essere stato capace di liberarsi dall'attaccamento alla meditazione. In questo punto apicale le due esperienze, quella del *nō* e quella dello zen, non solo si incontrano, ma si identificano: qui, infatti, entrambe trovano o, meglio, producono *mushin*.

²⁴ *Ibid.*, pp. 184-85.

Ancora una volta vale la pena di ribadire che *mushin* non significa affatto azzeramento della vita mentale, non rinvia cioè ad una condizione di «vuoto mentale» o di semplice «incoscienza»³⁵ ma, al contrario, indica la condizione in cui la coscienza non è più staccata ed opposta ai suoi contenuti e ai suoi momenti: essa si dispone in uno stato di massima apertura o, se si vuole, di massima trasparenza, dove ogni contenuto e ogni momento dell'esperienza trova la sua dislocazione e la sua dimensione, senza che queste siano determinate da schemi precostituiti o imposte da strutture predeterminate. Ancora una volta, una delle immagini buddhiste per eccellenza, quella dello specchio pulito e vuoto, serve bene a illustrare tale condizione di *mushin*: la mente, alla pari dello specchio, se perfettamente vuota, diventa perfettamente trasparente, e può in tal modo accogliere le cose senza distorcerle o interpretarle. Questo è il senso profondo, ma anche evidente e chiaro, dell'idea di *utsuwa* (capacità) suggerita da Zeami³⁶; il termine giapponese indica, come in italiano, due cose diverse ma affini: «capienza» e «abilità», ossia capacità, passiva, di *contenere* e capacità, attiva, di *fare*. Ebbene, *mushin* è il massimo della «capacità» in entrambi i sensi, perché designa la condizione in cui la mente è a tal punto vuota da poter *ospitare* ogni cosa al posto giusto ed è talmente pulita da poter *riflettere* ogni cosa al modo giusto³⁷.

È ormai talmente palese da essere ovvio, che parlare di teatro nō – ovvero anche di *chanoyu* o di *sumie* – come se si trattasse di tecniche, è del tutto insufficiente; ma altrettanto insufficiente sarebbe trattarle solamente come forme d'arte, anche se si volesse poi aggiungere «complesse», «profonde» o, peggio, «misteriose»³⁸. Esse si mostrano in realtà come forme di una vera e propria esperienza catartica che coinvolge l'intera vita di chiunque possa e, quindi, voglia provarla: «intera» non solo nel senso della durata, ma anche

³⁵ Ha detto bene T. Burckhardt (*L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, trad. it. Milano 1976, p. 128): «Bisogna evitare di confondere la "non-coscienza" (*Wu-nien*) o il "non-mentale" (*Wu-hsin*) del buddhismo dhyana con il "subcosciente" degli psicologi odierni: infatti lo stato di spontaneità intuitiva che il metodo dhyana attualizza non è evidentemente *al di sotto* bensì *al di sopra* della normale coscienza individuale».

³⁶ Cfr. Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, cit., p. 230.

³⁷ Cfr. R. Otah, *Le rapporti du Vide et de la Découverte*, in «Hermès», 8, 1969, p. 315. Sul significato di *mushin* in rapporto al corpo del teatro di Zeami, cfr. Yasuo Yuasa, *The Body. Toward an Eastern Mind-Body Theory*, New York 1987, pp. 107-109.

³⁸ All'uso del termine «misterioso» non si sono sottratti nemmeno i maggiori interpreti delle arti ispirate al taoismo e al buddhismo *chan* e zen, come, ad esempio, F. Cheng e D.T. Suzuki.

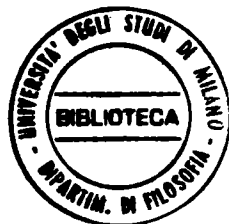
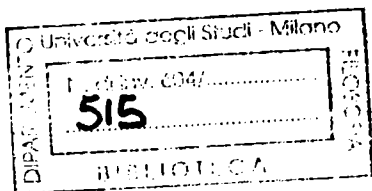
in quello dell'ampiezza, dato che ciascuna di queste forme di disciplina e di catarsi entra a trasformare ogni luogo ed ogni momento della sensibilità, ma coinvolge e trasfigura anche la vita della mente. Se *chanoyu* equivale a «cerimonia del tè»³⁹, e *sumie* può intendersi come «cerimonia del pennello»⁴⁰, il teatro *nō* potrebbe dirsi «cerimonia dell'azione»: in realtà sono tutte *cerimonie del vuoto*. Ma, a ben vedere, in nessuna di esse, come nemmeno nella meditazione, è presente l'atteggiamento, tipico di ogni cerimonia vera e propria, di esclusiva venerazione estatica di fronte a qualcosa che è ritenuto sacro: infatti il vuoto, che potrebbe esser considerato questo «qualcosa» da ritenersi sacro, non è in realtà un *oggetto* di contemplazione, ma è funzione attiva di un operare; è *condizione* e, nel contempo, *prodotto* di discipline, base e risultato di pratiche che disciplinano corpo e mente. *Chanoyu*, *sumie* e *nō* sono, tra le discipline del vuoto, quelle che più di altre coinvolgono in modo radicale forme e livelli della sensibilità e che, di conseguenza, più di altre contribuiscono a trasformare, assieme alla qualità del corpo, la natura della mente: se a coloro che ne osservano dall'esterno le manifestazioni concedono un godimento estetico talmente intenso che può sfiorare talvolta il «rapimento» estatico, esse tuttavia permettono di trasformare radicalmente modi di sentire, di capire e di agire solo a coloro che partecipano *dall'interno* ai processi formativi attivati, ovvero a coloro che, mediante l'*áskesis* della meditazione, si rendono capaci di esperire l'efficacia del vuoto che è condizione necessaria di quei processi formativi.

Nebulose aure di mistero possono talvolta pervadere di suggestioni esotiche o addirittura esoteriche l'interpretazione delle arti orientali ispirate al taoismo o al buddhismo *chan* e *zen*; tali aure sono in realtà riducibili e condensabili in un nucleo d'aria trasparente, dato dalla *necessità* dell'esperienza del vuoto: anche il voler «comprendere» queste arti con i suggestivi strumenti analitici forniti dalle interpretazioni simboliche e metafisiche non può riuscire a far cogliere la loro qualità specifica; e può, anzi, rivelarsi ancor meno utile del voler appurare la qualità estetica dei prodotti di queste arti senza conoscerne i processi formativi e le tecniche produttive. Le interpretazioni simboliche e metafisiche, infatti, non volendo o non potendo né considerare né sperimentare le *tecniche* di queste arti e

³⁹ *Chanoyu* letteralmente, in realtà, significa «tè e acqua calda».

⁴⁰ *Sumie*, come già sappiamo, significa letteralmente «dipinto a inchiostro».

la *pratica* del vuoto che condiziona ogni loro aspetto e ogni loro momento, finirebbero per produrre solo un interessante ma sterile intreccio tra erudizione e speculazione astratta. Trascurando, più o meno intenzionalmente, la pratica del vuoto che è condizione necessaria di tali arti, non ci si pone in grado di comprendere nemmeno la qualità *etica* presente nel loro valore estetico. Se infatti per qualche motivo si ignora la necessità della disciplina del vuoto, ci si esclude la possibilità non soltanto di cogliere lo specifico valore estetico delle arti generate grazie al taoismo e al buddhismo *chan* e *zen*, ma anche di cogliere gli effetti etici che quella disciplina, attraverso queste arti, produce: fare il vuoto sulla carta, sull'argilla, sul viso, nella voce o nei gesti, è frutto di un'abilità tecnica che non è autonoma, ma dipende dalla capacità di fare il vuoto dentro di sé, al punto da poter fare vuoto lo stesso «sé». Ciò, come si è visto, significa poter diventare «poveri», puri, liberi da ogni condizionamento e da ogni «proprietà»: significa non soltanto *capire* che *anattā* (*muga*) e *anicca* (*mujō*) sono qualità universali, ma anche *diventare anattā* e *anicca*. Come ha scritto Suzuki trattando il problema del rapporto tra saggezza e vacuità: «Per fare il bene e non fare il male la conoscenza non è sufficiente: deve scaturire dall'innocenza»⁴¹. Quando il vuoto si produce e si rende attivo, non ha più senso parlare di un vuoto estetico e di un vuoto etico: il *medesimo* vuoto si fa sfondo necessario: di ogni tratto tracciato sul bianco, così come di ogni azione innocente.



⁴¹ Cfr. D.T. Suzuki, *Sagesse et Vacuité*, in «Hermès», 8, 1969, p. 174